ГЕОРГИЙ ШЕНГЕЛИ

ТЕХНИКА СТИХА

ГЕОРГИЙ ШЕНГЕЛИ

ТЕХНИКА СТИХА

ПРАКТИЧЕСКОЕ
СТИХОВЕДЕНИЕ

СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1940

Художник В. Резников.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНИЮ

Задача этой книги чисто практическая: помочь начинающему поэту овладеть элементарной стиховой техникой,—«поставить ему руку», как говорят пианисты. Этим предопределены и структура книги, и анализы, и формулировки,—порою, в целях наглядности, упрощенные.

Начинающие стихотворцы весьма часто пускаются в опасное плавание по зыбям «свободного стиха», не обладая еще развитым слухом и почти всегда превращая поэтому свои опыты в рифмованную прозу. Для усвоения же техники стиха, в том числе и «свободного», необходимо начинать со стиха «пушкинского», наиболее разработанного как теоретически, так и практически. Лишь исключительному дарованию под силу с первых шагов овладеть более сложными системами. В живописи начинают с рисунка и перспективы; в музыке—с гамм; в геометрии—с Эвклида. Пикассо, Дебюсси и Лобачевский «вступают в программу» значительно позже.

Очень часто приходится слышать банальную истину: «поэты рождаются». Из нее делают вывод: учиться стиховой технике ни к чему. Однако, художники и музыканты также «рождаются» со своим дарованием,—но никто не станет отрицать необходимость для них технической учебы. И—любопытно: нигде не напечатают безграмотного рисунка; безграмотные же стихи печатаются пóходя. Необходимость технической подготовки прекрасно понимал шестнадцатилетний Пушкин, записавший в дневнике, что Шаховской «не хотел учиться своему искусству и стал посредственный стихотворец» (Дневник 1815—1817 гг., 8 ноября). Наша маленькая книжка не претендует создавать поэтов; она лишь научит писать технически грамотные стихи, что весьма пригодится и тогда, когда «поэт» не окажется поэтом, останется просто читателем...

Для третьего издания книга полностью переработана; написана, в сущности, заново. Глава «О лирической композиции» снята, как выходящая за рамки вопросов стиха. Сокращена и глава «Строфика», ибо для подробного изложения я не располагал местом, а освещение нужных вопросов «на выдержку» —непедагогично; о сонете, например,

лучше вовсе не говорить, чем говорить вскользь. Прочие главы значительно расширены.

Ввиду того, что некоторые вопросы, освещаемые в данной книге,— напр. проблема дольника, тактового стиха и пр.,—мало разработаны в специальной литературе, я считал себя вправе предложить мою личную трактовку, откладывая ее научное обоснование до выхода подготовляемой мною большой работы по русскому стиху.

Георгий Шенгели

6 июня 1939 г., Москва.

Глава первая

ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ О СТИХЕ

А. НАЧАЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ О СТИХОТВОРНОМ РАЗМЕРЕ

§ 1. Речь состоит из слов; слова же могут рассматриваться как сочетания звуков. Звуки речи подразделяются на согласные и гласные. Гласных звуков в русском языке десять: **у, о, а, э, ы, ю, ё, я, е, и***. Остальные звуки, как, например, **б, в, г, л, р, ш** и проч.,—согласные. Слова делятся на слоги, и в составе каждого слога есть один гласный звук; таким образом, по числу гласных звуков определяется число слогов в слове. Так, например, слово **ее** будет двухсложным, так как в нем два гласных звука; слово же **взгляд** будет односложным, хотя в нем на один гласный звук приходится пять согласных.

Упражнение: взяв любую, лучше—прозаическую, книгу, определять при чтении количество слогов в каждом слове; научиться делать это безошибочно, с одного прочета, на слух.

Примечание: 1. Звук: **й** («и краткое») не является гласным и в счет слогов не идет; так, слово: **Украина** будет четырехсложным, а слово: **Украйна**—трехсложным.

2. Беззвучная буква **ь** (мягкий знак) нередко замещает звук **и**, благодаря чему один слог исчезает; так, слово: **умение** будет четырехсложным, а **уменье**—трехсложным.

§ 2. Во всяком слове, имеющем два и более слогов, один слог звучит с гораздо большей отчетливостью, чем прочие. Сравним, например, как звучат последние слова в двух следующих фразах: **я сижу на берегу** и **я хожу по берегу.** В первом случае слово: **берегу** произносится с явным выделением последнего слога: **берегУ;** во втором случае резко выделяется первый слог:

---

* Точнее, гласных звуков у нас шесть: **у, о, а, э, ы, и;** первые четыре, если им предшествует необозначаемый на письме «йот» («й») или смягченный согласный, изображаются последовательно через **ю, ё, я, е;** так, слово: её можно было бы писать как **йэйо;** слово: **июня** как **ийунья.** В стиховедении же условно насчитывают пять «твердых» гласных: **у, о, а, э, ы** и пять соответствующих им «мягких»: **ю, ё, я, е, и.**

бЕрегу. Такие, отчетливо выговариваемые слоги называются несущими ударение или просто ударными*. Слова односложные, произносимые отдельно, несут ударение; в связной же речи сохраняют свои ударения только те односложные слова, которые имеют самостоятельное значение; слова служебные, вспомогательные в связной речи примыкают к самостоятельному слову и ударения не несут. Произнесем отдельно слово **я;** оно слышится ударным; если же мы скажем: **я пойду,** то из этих двух слов ударение сохраняет только второе; выражение звучит как бы одно слово: **япойдУ.**

Упражнение: по любой книге определять, на каком слоге каждого слова стоит ударение.

Примечание: 1. Иногда служебное слово все-таки сохраняет ударение, если надо это слово выделить по смыслу; так, если говорящий хочет подчеркнуть, что пойдет именно он, а не кто другой, то вышеприведенную фразу он произнесет так: **Я пойдУ.**

2. В некоторых выражениях ударение ставится не на самостоятельном слове, а на служебном,—например: **нА-ноги,** а не **на-нОги, зА-море,** а не **за-мОре.**

3. Ударение нельзя передвигать по произволу с того слога, на котором оно естественно стоит в данном слове и в данной его грамматической форме; нельзя сказать вместо: **человЕк—челОвек.** Но в разных говорах русского языка ударения иногда стоят в одних и тех же словах различно; поэтому надо овладеть ударениями, принятыми в русском литературном языке, в основу которого лег московский говор; здесь очень помогает чтение хороших стихов; кроме того можно справляться со словарем (Даля, Грота, Ушакова).

4. Встарину ударения также не всегда совпадали с нынешними: у Пушкина произносится: **музЫка,** а мы говорим: **мУзыка;** встречая такие ударения, мы не должны думать, что здесь искусственная передвижка их.

5. Некоторые слова имеют двойственное ударение, одинаково правильное, например: **Или—илИ, волшЕбство—волшебствО.**

Различие ударных и безударных слогов крайне важно для стихосложения: в русских стихах слова подбираются так, чтобы ударные слоги следовали, отделяясь один от другого одинаковым числом безударных. Такая правильная последовательность, такое чередование ударных и безударных слогов называется стихотворным размером. Отступления же от такого чередования подчиняются весьма сложным и строгим правилам.

Б. ПОНЯТИЕ О СТОПЕ

§ 1. Возьмем стихотворную строчку и напишем ее, отделяя слоги и обозначая гласный звук ударного слога прописною буквой, как мы делали выше:

бУ-ря мглО-ю нЕ-бо крО-ет.

---

* Вообще в дальнейшем мы будем выделять ударные гласные крупной буквой.

В этой строчке восемь слогов; мы видим, что первый слог ее—ударный, второй—безударный, третий—ударный, четвертый—безударный, и так далее: каждый нечетный по порядку—ударный, каждый четный—безударный. Мы можем разбить все слоги этой строки на пары, и в каждой паре первый слог будет ударным, второй безударным. Обозначая ударный слог знаком:

-́

а безударный знаком:

-

получим следующую схему этой строки:

бУ-ря мглО-ю нЕ-бо крО-ет

-́ - / -́ - / -́ - / -́ -

Возьмем другую стихотворную строчку, разметим в ней прописными буквами ударные слоги и начертим ее схему:

вЫ-ры-та зА-сту-пом Я-ма глу-бО-ка-я

-́ - - / -́ - - / -́ - - / -́ - -

Мы видим, что в этой строчке слоги могут быть разбиты на тройки и в каждой тройке ударным будет первый слог. В первой строчке между каждыми двумя ударными слогами помещался лишь один безударный слог, а в этой—по два безударных.

Такая группа (в данных случаях пара или тройка слогов, а в иных случаях четверка), в которой ударение занимает одно и то же место, и которая повторяется на протяжении всей строки, называется стопою.

§ 2. Стопы в русском стихе бывают четырехсложные, трехсложные и двухсложные; четырехсложные являются особым видоизменением двухсложных, и о них мы будем говорить в дальнейшем.

Трехсложных стоп учение о стихе насчитывает восемь, но из них лишь три применяются в русском стихе, как основные; остальные являются вспомогательными, иногда заменяя в стихотворной строке ту или другую из основных стоп.

Эти три основные стопы следующие:

1. Дàктиль

Схема: -́ - - Пример: **зОлото; вдУмайся; рАдостный; мОжно ли.**

2. Амфибрàхий

Схема: - -́ - Пример: **желЕзо; рванУлся; я бУду; возьмИ-ка.**

3. Анàпест

Схема: - - -́ Пример: **серебрО; убежАл; я пойдУ; и не взЯл.**

Двухсложных стоп теория стиха насчитывает четыре, но основными являются две следующие:

1. Хорей

Схема: ́- - Пример: **мОре; прЫгнул; вОзле; шЕл я; тЫ ли; нА-пол.**

2. Ямб

Схема: - ́- Пример: **горА; швырнУл; долОй; я взЯл; не Он; за рУбль.**

Упражнение: подбирать слова, соответствующие каждому виду стопы, а также соответственные сочетания из служебных и самостоятельных слов.

В. СОЧЕТАНИЕ СТОП

§ 1. Каждая строка стихотворения состоит из нескольких стоп, самое меньшее двух, самое большее восьми. Более длинные строки на практике почти никогда не встречаются; одностопные строки крайне редки и употребляются лишь в соединении со строками более длинными.

В громадном большинстве случаев данное стихотворение строится так, чтобы в нем применялся только один вид стопы: либо сплошь дактиль, либо сплошь амфибрахий и т. д. Смотря по тому, какой вид стопы применен в данном стихотворении, и по тому, сколько стоп находится в каждой строке,—мы получаем разные размеры. Согласно этому, встречаются: двухстопный хорей, двухстопный ямб, двухстопный дактиль и т. д.; трехстопный хорей, ямб, дактиль и т. д.; четырехстопный хорей, ямб и т. д.; пятистопный и проч., вплоть до восьмистопных.

Если во всех строках стихотворения применен один и тот же размер (и по виду, и по числу стоп), то этот размер называется равностопным; если число стоп в строках меняется, то размер именуется разностопным. Например, строчки:

Птица быстро в небе вьется;
Ярким светом солнце льется, —

будут равностопными; размер их, в данном случае, мы назовем просто: четырехстопный хорей. Строчки же:

Птица быстро в небе вьется
Теплым летом;
В сумрак рощи солнце льется
Ярким светом, —

будут разностопными; размер их, в данном случае, мы назовем: четырех- и двухстопный хорей.

Примечание: В данном примере размер меняется урегулированно: четырехстопные строки—нечетные по порядку, двухстопные—четные; если же стопность меняется более разнообразно, так, что

в стихотворении соединены строки трех или более видов по числу стоп, и порядок таких разностопных строк неопределен, то размер называется **вольным**. Однако вольные размеры не следует смешивать со **свободным** стихом; о нем мы будем говорить в особой главе.

§ 2. Однако, для того, чтобы составить строку данного размера,—например, двухстопного амфибрахия,—вовсе нет необходимости подбирать слова, в точности соответствующие схеме данной стопы. Строка, составленная из таких слов, имела бы вид:

за-сЫ-пан /зем-лЕ-ю

-'-/-'-

Если бы все строки были так составлены, то стих звучал бы слишком однообразно, и стихотворец был бы стеснен в выборе слов, не имея возможности пользоваться словами других типов. На самом деле важно, чтобы в строке данного двухстопного амфибрахия, в ее шести слогах, первое ударение приходилось бы на второй слог, а второе на пятый, что легко увидеть, всмотревшись в схему. Промежуточные же слоги, третий и четвертый, могут принадлежать безразлично которому из двух слов. Поэтому строка двухстопного амфибрахия может быть построена так:

вста-Ет ба-/-ра-бАн-щик

-'-/-'-

то есть состоять из двухсложного слова с ударением на втором слоге и четырехсложного с ударением на третьем слоге, причем первая стопа составлена из обоих слогов первого слова и одного слога второго слова, а вторая стопа—из остальных трех слогов второго слова. Та же строка двухстопного амфибрахия может быть построена и так:

ве-сЕн-не-/-е сОлн-це

-'-/-'-

то есть включать в себя четырехсложное слово с ударением на втором слоге и двухсложное с ударением на первом слоге; первая стопа здесь будет составлена из первых трех слогов первого слова, а вторая—из оставшегося четвертого слога первого слова и из обоих слогов второго слова. Наконец, эти промежуточные слоги могут быть заполнены, один или оба, служебными, безударными словами, например:

взгля-нУл я/и вИ-жу

-'-/-'-

Такими же служебными, не несущими ударений словами могут быть заполнены и прочие безударные слоги строки—первый и шестой, так что все шесть слогов могут быть представлены

шестью односложными словами, из которых лишь второе и пятое должны быть самостоятельными по смыслу и нести ударение; например:

и встАл я/и спЕл я

-'-/-'-

Таким образом, в данном случае, чтобы получилась строка двухстопного амфибрахия, надо подобрать шесть слогов, из которых второй и пятый должны быть, согласно схеме, ударными.

Возьмем еще строку трехстопного ямба; она может быть построена так:

у-жЕ/по-мЕрк/за-кАт

-'/-'/-'

то есть состоять из трех двухсложных слов с ударением на втором слоге каждого; здесь каждое слово соответствует стопе. Строку можно сложить и таким образом:

ба-грЯ-/-ный дЕнь/по-гАс

-'/-'/-'

то есть в нее войдут трехсложное слово с ударением на втором слоге, односложное слово и двухсложное с ударением на втором слоге; при этом первую стопу образуют два первые слога первого слова, вторую—последний третий слог первого слова и второе односложное слово, третью—последнее двухсложное слово. Ту же строку можно построить и так:

ужЕ/пы-лА-/-ет дЕнь

-'/-'/-'

введя в нее двухсложное слово с ударением на втором слоге, трехсложное с ударением тоже на втором слоге и односложное; первая стопа будет образована первым словом, вторая—двумя первыми слогами второго слова, третья последним, третьим, слогом второго слова и третьим односложным словом. Наконец, ту же строку можно сложить так:

ве-сЕн-/-ний Яр-/-кий дЕнь

-'/-'/-'

то есть ввести в нее трехсложное слово с ударением на втором слоге, двухсложное с ударением на первом слоге и односложное. Первая стопа будет образована первыми двумя слогами первого слова, вторая—последним третьим слогом первого слова и пер-

вым слогом второго, третья—последним, вторым слогом второго слова и третьим словом.

Кроме того, любой из безударных слогов может быть замещен служебным словом, не несущим ударения; например:

и Я не пИл, не Ел

```
 ’   ’   ’
--/--/--
```

Таким образом, для сложения строки трехстопного ямба достаточно подобрать шесть слогов, из которых второй, четвертый и шестой должны быть ударяемыми, распределение же этих слогов по словам безразлично.

То же самое относится ко всякому другому размеру любой стопности.

§ 3. Из этих примеров нетрудно видеть, что границы стоп и границы слов вовсе не обязаны совпадать, и что достаточно для получения желаемого размера, чтобы размещение ударных слогов в строке соответствовало их размещению в схеме.

Отсюда также следует, что стопа есть только мера, только условный шаблон, который «прикладывается» к подобранным в строку словам.

Упражнение: составлять схемы разных размеров с разным количеством стоп и подбирать к ним слова, стремясь осуществить все сочетания слов, укладывающихся в схему.

Г. ОКОНЧАНИЯ

§ 1. Последняя стопа в данной строке не обязательно должна быть дана в полном виде; достаточно дать ее до ударяемого слога включительно; последующие же неударяемые ее слоги могут быть отброшены. Строка двухстопного дактиля:

пА-да-ют/кА-пель-ки

```
’     ’
---/---
```

может иметь такой вид:

пА-дают/кА-пли

```
’     ’
---/--(-)
```

то есть утерять последний безударный слог. Ее же можно построить и так:

пА-да-ет/пЫль

```
’     ’
---/-(--)
```

то есть, отбросив два последних безударных слога. Строка четырехстопного хорея:

птИ-ца/вьЕт-ся/в тЕм-ных/тУ-чах

´- - / ´- - / ´- - / ´- -

может быть построена так:

птИ-ца/вьЕт-ся/в тЕм-ной/мглЕ

´- - / ´- - / ´- - / ´- (-)

то есть утратив последний безударный слог.

Нетрудно видеть, что хотя число слогов в наших примерах и меняется, но размещение ударений остается прежним, благодаря чему сохраняется и размер.

Строки, в которых последняя стопа дана не в полном виде, называются усеченными или каталектическими.

Дактиль может быть усечен на один или на два слога (поскольку дактилическая стопа кончается двумя безударными слогами); амфибрахий и хорей—только на один (поскольку амфибрахическая и хореическая стопы имеют лишь по одному безударному слогу после ударного). Ямб же и анапест, кончающиеся ударным слогом, очевидно, не могут быть усеченными.

Примечание: 1. Строки, в которых последняя стопа дана в полном виде, называются полномерными или акаталектическими.

2. Строки могут подвергаться усечению независимо от числа стоп, предшествующих усеченной (то есть усеченными могут быть и двух-, и трех-, и четырех-, и пятистопные размеры, и более длинные).

§ 2. Наоборот, после заключительного слога последней стопы могут следовать несколько лишних неударяемых слогов. Например, двухстопный амфибрахий:

за-сЫ-пан/зем-лЕ-ю

- ´- - / - ´- -

может быть построен так:

за-сЫ-пан/зем-лИ-це-/-ю

- ´- - / - ´- - / -,

где после последней стопы дан лишний безударный слог. Вот две строки четырехстопного ямба:

плы-лА/над мО-/-рем дАль/о-пА-/-ло-ва-я

- ´- / - ´- / - ´- / - ´- / - - -

ве-чЕр-/-ний вОз-/-дух пО-/-лон лАс-/-ки

- ´- / - ´- / - ´- / - ´- / -

Здесь первая строка после четвертой стопы имеет три лишних безударных слога, а вторая один.

Такие строки называются **наращенными** или **гиперкаталектическими**.

Наращению могут подвергаться **все** размеры.

§ 3. Видоизменения окончаний строк—их усечения, наращения в сочетании с полномерными—сильно меняют звучание каждого размера и придают размерам разнообразие.

Примечание: 1. Видоизменять так или иначе окончания могут все размеры независимо от числа стоп и от того—равностопны ли строки или разностопны.

2. Однако, упорядоченность в строе окончаний (например, все четные строки будут наращенными, все нечетные усеченными) придает стихам стройность и плавность; иное строение создает впечатление разбросанности (которое иногда стихотворец стремится создать нарочно).

Сравним два четверостишия двухстопного амфибрахия; первое:

румЯной зарЕю
покрЫлся востОк,
вдалИ за рекОю
потУх огонЕк...,

и второе:

какУю бессмЕртную
венчАть предпочтИтельно
пред всЕми богИнями
олИмпа надзвЕздного?

Первое попеременно дает полномерные и усеченные строки; второе сплошь имеет наращение на один слог. Слуховое впечатление от обоих резко различно: второе звучит гораздо медленнее, с плавной затяжкой голоса в конце каждой строки.

Упражнение: составлять схемы разных размеров, полномерные, усеченные и наращенные на разное количество слогов, и подбирать слова соответственно схемам.

§ 4. Строки, последний слог которых (независимо от размера и от полномерности, усеченности или наращенности) ударный, называются строками с **мужским** окончанием, или просто **мужскими**; если последний слог безударный, а ему предшествует ударный, то такое окончание называется **женским** (или просто вся строка называется **женской**); если в конце строки стоят два безударных слога, а им предшествует ударный, то окончание будет называться **дактилическим** (безразлично, для всех размеров, а не только для дактиля); если строка кончается тремя и более безударными слогами, перед которыми стоит ударный, то окончание называется **гипердактилическим**.

Из сказанного ясно, что гипердактилические окончания для всех размеров будут наращенными; дактилические для дактиля будут полномерными, для всех прочих размеров наращенными; женские окончания для дактиля будут усеченными на один слог, для хорея и амфибрахия полномерными, для ямба и анапеста наращенными; мужские окончания для дактиля будут усеченными на два слога, для хорея и амфибрахия усеченными на один слог, для ямба и анапеста полномерными. Это ясно видно из схемы:

Оконч. гипердакт.:	-́ - - -	
стопа дактиля:	-́ - -	
» амфибрахия:	- -́ -	
» хорея:	-́ -	
» ямба:	- -́	
» анапеста:	- - -́	

Оконч. дактил.:	-́ - -	
стопа дактиля:	-́ - -	
» амфибрахия:	- -́ -	
» хорея:	-́ -	
» ямба:	- -́	
» анапеста:	- - -́	

Оконч. женское:	-́ -	
стопа дактиля:	-́ -	-
» амфибрахия:	- -́ -	
» хорея:	-́ -	
» ямба:	- -́	
» анапеста:	- - -́	

Оконч. мужское:	-́	
стопа дактиля:	-́	- -
» амфибрахия:	- -́	-
» хорея:	-́	-
» ямба:	- -́	
» анапеста:	- - -́	

Соотношения эти надо представлять себе с полной отчетливостью, так как одни и те же окончания в разных размерах играют разную роль в отношении звучания стиха. Как общее правило: усеченные окончания убыстряют стих, наращенные его замедляют. Поэтому, например, женское окончание в дактиле, делая его усеченным, придает ему некоторую убыстренность; а то же женское окончание в анапесте, делая его наращенным, сообщает ему известную замедленность.

§ 5. При назывании размеров следует упоминать не только вид стопы и не только число стоп, но и характер окончаний. Например: четырехстопный женско-мужской амфибрахий, или: четырех-трехстопный мужско-женский ямб; последнее значит, что в стихотворении попеременно идут строки четырехстопного мужского, полномерного, ямба и строки трехстопного женского, наращенного, ямба.

Д. ЦЕЗУРА

§ 1. Стихи состоят из слов; при чтении после каждого слова голос делает мгновенную остановку, называемую **словоразделом** или **цезурой**.

Примечание: В старинных учебниках цезурой назывался словораздел, не совпадающий с границей стопы; словораздел, который совпадал с этой границей, назывался *диерезой*. Ввиду того, что стопа есть *условная* единица меры стиха, мы считаем такое различение необязательным.

Во многостопных стихах один из таких перерывов должен находиться после одного определенного слога (в разных размерах—разного; точные указания будут даны ниже при описании отдельных размеров). Такой, строго приуроченный к одному месту перерыв называется **большой** или **главной** цезурой, или **медианой**.

Ненахождение большой цезуры в надлежащем месте крайне невыгодно отзывается на общем звучании стиха. Сравним, как звучит строчка, где большая цезура стоит правильно, и строчка, где она сдвинута:

1. и сладостно шумЯт I таврические волны.
2. и яростно бушУют I пенистые волны.

В первом случае большая цезура (отмеченная знаком: I) стоит после шестого слога, во втором—после седьмого. Вот еще две строки с правильно и неправильно помещенной большой цезурой:

на картинах грЕко I вытянулись тени;
где же нам найтИ I воздушные ступени?

Здесь в первой строке б. цезура после шестого слога, а во второй после пятого.

Если слово, за которым следует б. цезура, оканчивается ударным слогом (как в первой строке первого примера и во второй строке второго), то б. цезура называется *мужской*. Если ей предшествует один безударный слог (как во второй строке первого примера и в первой строке второго примера), то она будет называться *женской*.

Примечание: Нетрудно заметить, что в первом нашем примере мужская цезура будет правильной, а женская неправильной; во втором примере, написанном другим стихотворным размером,— наоборот.

Если слово, за которым идет б. цезура, заканчивается двумя безударными слогами, то она называется *дактилической*, независимо от размера; например:

когда то цАрствовал I предобрый старый дук.

§ 2. Части строки, разделенные б. цезурой, называются **полустишиями**, — первым и вторым, или: левым и правым.

Первое полустишие может быть, независимо от окончания всей строки, наращенным или усеченным,—точно так же, как вся строка. Вот строка шестистопного хорея с усеченным первым полустишием:

О, мой/брАт, по-/-Эт и/цАрь, I сжЕгший/рИм.

-́ - / -́ - / -́ - / -́ (-) I -́ - / -́ (-)

Здесь четвертая стопа, за которой следует цезура, дана не полностью: ее второй, безударный, слог отсутствует, усечен.

Вот строка четырехстопного ямба с наращенным первым полустишием:

на лУн-/-ном нЕ-/-бе I чер-нЕ-/-ют вЕт-/-ки.

- -́ / - -́ / - I - -́ / - -́ / -

Здесь за ударным слогом второй стопы первого полустишия следует лишний безударный слог, дающий наращение.

Примечание: В обоих приведенных примерах второе полустишие имеет такое же окончание (усеченное в первом примере и наращенное во втором), что и первое полустишие; это случайность: второе полустишие может иметь любое окончание, независимо от первого.

Иногда, довольно редко, стихотворная строчка имеет не одну, а две и даже три больших цезуры. Они также ставятся после определенного слога, также бывают мужскими, женскими, дактилическими; отделяемые ими доли строки также могут быть усеченными и наращенными. Вот образец шестистопного ямба с двумя цезурами и наращенными на два слога долями строки,—здесь уже не полустишиями, а **третьестишиями**:

убИла дЕвушка I в смятЕньи рЕвности I удАром сАбельным.

- -́ / - -́ / - - I - -́ / - -́ / - - I - -́ / - -́ / - -

Здесь после ударного слога второй стопы идут два лишних безударных, создающих наращение; то же—после ударного слога четвертой стопы. Вся строчка также наращена на два слога (см. выше примечание).

Е. ОБЩЕЕ СВОЙСТВО ВСЕХ РАЗМЕРОВ

§ 1. Раскрывая любую книгу стихов, мы видим, что напечатана она не сплошными, поскольку позволяет ширина страницы и оставленные поля, строками, а неровными строч-

ками, то короче, то длинней. Вчитавшись же, мы замечаем, что в каждой строке, внутри нее, слова по смыслу спаяны теснее, чем последнее слово каждой данной строки и первое слово следующей; что, таким образом, после каждой строчки возможна смысловая остановка. Например:

Не стану я жалеть о розах, (каких?)
Увядших с легкою весной: (почему?)
Мне мил и виноград на лозах, (какой?)
В кистях созревший под горой.

Здесь ясно видно, что каждая строчка является словесной группой, отделенной от следующей смысловою остановкою, паузою.

Такие же группы мы находим и в прозе; таким же образом мы рассекаем паузами и нашу повседневную речь,—но в прозаической речи ее отрезки, отделяемые паузами, бывают все время разной длины по числу слов, по числу слогов, входящих в них. Возьмем любой прозаический отрывок и разметим в нем знаком большой цезуры (I) границы смысловых групп:

С Агридага стекает много горных речек, I текущих сначала медленно, I допуская кое-где утилизацию воды для орошения, I а потом представляющих ряд водопадов и бурных потоков, I низвергающихся со скал на дно недоступных трещин...

Мы видим, что вся фраза расчленяется на 5 групп; первая группа включает 5 самостоятельных слов, вторая 3, третья 5, четвертая 6, пятая 5. По числу слогов группы тоже различны; в них последовательно 13, 9, 21, 19, 16 слогов. Таким образом, каждая группа требует неодинакового времени для своего произнесения и неодинаковой затраты голосовой энергии.

В приведенном же выше пушкинском четверостишии каждая строка, то есть каждая группа, имеет по три самостоятельных слова; число слогов в них попеременно 9 и 8. Отрезки речи здесь равномерны и по времени, нужному для их произнесения, и по количеству расходуемой энергии.

Вот такое естественное рассечение речи на смысловые отрезки, но приблизительно равной величины, является общим свойством всех размеров. Одного такого рассечения на равновеликие отрезки достаточно, чтобы превратить речь в своего рода стихи, даже не внося внутрь строчек упорядоченности ударных и безударных слогов.

Примечание: 1. Есть языки, например, французский, польский, где стихи строятся главным образом на таком равномерном рассечении речи.

2. Наличие разностопных стихов (например, соединение шести- и двухстопных строк) не противоречит сказанному, так как чередование таких строк обыкновенно упорядочено.

§ 2. Возьмем, однако, следующие две строчки:

А после в поле вышел парень. Взяв
Лопату, начал рыть он сеть канав.

Здесь последнее слово первой строки: взяв отделено от предыдущего смысловой остановкой и, наоборот, связано в одну группу с первым словом второй строки. Напишем эти строчки как прозу и разметим знаками I естественные смысловые остановки, а знаком // желательную междустрочную остановку:

А после в поле вышел парень. I Взяв//лопату, I начал рыть он сеть канав.

Если мы прочтем строку так, чтобы были выделены остановки, отмеченные знаком I, то стих на слух явно сомнется и даже вовсе исчезнет. Если же мы сделаем лишь остановку, отмеченную знаком //, то нарушится естественная фразовая интонация.

Такое противоречие между естественной смысловой паузой и паузой междустрочной, вызываемое заносом части смысловой группы в другую строку, называется enjambement. Он тем резче, чем ближе его границы (естественные паузы) к концу первой и к началу второй строки. Вот, слегка перестроенные те же строчки со смягченным enjambement:

И в поле вышел парень. Быстро взяв
Свою лопату, взрыл он сеть канав.

Стих здесь явно звучит глаже. Enjambement, как правило, избегается, но иногда его ставят сознательно, чтобы обострить интонацию и тем резко выделить образующие его слова. Вот пример:

... Был капитаном Бопп, моряк искусный,
Но человек недобрый. Он своих
Людей так притеснял, был так бесстыдно
Развратен, так ругался дерзко всякой
Святыней, что его весь экипаж
Смертельно ненавидел...

Здесь группы: своих людей, бесстыдно развратен, всякой святыней из строки в строку создают enjambement и резко выделяются.

§ 3. Подобно стихотворным строкам, после которых обычно стоит смысловая пауза, и полустишия многостопных строк, отделенные большой цезурой, по большей части тоже представляют собою смысловые группы, вернее—подгруппы: более дробные отрезки фраз. Таким образом, большая цезура совпадает со смысловой паузой. Сравним две строки:

1. Спокойно потекла I прозрачная вода.
2. Спокойно потекла I вода. А на воде...

В первой строке в первом полустишии—сказуемое фразы и обстоятельственное слово, связанное с ним; во втором полу-

стишии—подлежащее фразы и его определение. Во второй строке в первом полустишии—то же, а во втором—подлежащее фразы, связанное с предыдущим, и начало новой фразы. Смысловая остановка во второй строке после слова в о д а резче, чем после слова п о т е к л а. Получается так называемый ц е з у р н ы й enjambement, и строчка звучит менее ровно и гладко, чем первая.

Однако, поскольку смысловая пауза, соответствующая цезуре, менее глубока, чем пауза, заканчивающая строчку, то и цезурный enjambement осваивается слухом легче.

У п р а ж н е н и е: анализировать стихотворные строчки, отмечая в них границы смысловых групп, виды; по произведению, написанному цезурованными строками (например «Анджело» Пушкина), определять вид большой цезуры (мужская, дактилическая) и отмечать цезурные enjambements.

Ж. ОПРЕДЕЛЕНИЕ РАЗМЕРОВ

На основании всего изложенного можно (по крайней мере в классических произведениях,—Пушкина, Лермонтова, Фета, Некрасова) безошибочно определить размер, которым написано то или другое стихотворение. Однако, без достаточного опыта при попытках такого определения часто бывают ошибки.

Происходят эти ошибки от следующих причин:

1. Анализирующий смешивает стопу со словом, забывая, что стопа есть только м е р а, «накладываемая» на группу слов, и что она иногда полностью совпадает со словом, а иногда (и очень часто) захватывает слово и часть другого, или конец одного и начало другого и т. д. Возьмем, например, строчку:

прекрАсный тЕплый лЕтний пОлдень.

-'/-'/-'/-'/-

Это—четырехстопный ямб с женским окончанием, то есть наращенный. Неопытный же анализирующий, видя, что первое слово трехсложное с ударением на втором слоге, сразу решает, что перед ним амфибрахий, а заметив, что дальше идут подряд три двухсложных слова и каждое несет ударение на первом слоге, приходит к выводу, что «размер смешанный», что это «амфибрахий и трехстопный хорей».

Для избежания этой и подобных ошибок следует составить схему строки: сначала сосчитать в строке гласные и поставить на бумаге столько же черточек; затем тщательно проставить над соответственными черточками ударения; уяснить—по сколько лежит безударных черточек между ударными (если по одной, то перед нами хорей или ямб; если по две—то один

из прочих размеров); сообразно этому, разбить схему на пары или тройки слогов, и затем, смотря по тому, на котором слоге каждой пары или тройки лежит ударение, определить вид стопы, подсчитать их число, уяснить окончание. Предположим, перед нами следующая схема:

-'--'--'--'

Что это за размер? Казалось бы, ее можно разбить так:

-'/--'/--'/--'

и думать, что перед нами ямб и три анапеста; но ведь можно разбить и так:

-'-/-'/--'/--'

и считать, что здесь амфибрахий, ямб и два анапеста. На самом же деле, видя, что между ударными слогами (первым и вторым, вторым и третьим, третьим и четвертым) лежат по два безударных слога, мы прежде всего решаем, что перед нами трехсложный размер, т. е. такой, стопа которого состоит из трех слогов; на основании этого отобьем с начала схемы группы по три слога:

-'-/-'-/-'-/-'

Тут сразу становится очевидным, что эти группы однородны, что в каждой из них ударение лежит на среднем слоге, и, следовательно, перед нами амфибрахий. Но как быть с последней группой? В ней лишь два слога; ударение на втором; значит ли это, что последняя группа—ямб? Тут мы должны вспомнить учение об окончаниях: последняя стопа не обязательно дается в полном виде; она может быть усечена; перед нами усеченный амфибрахий; четырехстопный:

с дружИной своЕй в царегрАдской бронЕ.

2. Другая причина ошибок заключается в следующем: стихотворные размеры в русском стихе далеко не всегда представлены в чистом виде; довольно часты случаи, когда сверх положенных по схеме ударений стоит где-нибудь лишнее, хотя и ослабленное ударение; в ямбе же и хорее весьма часто обратное явление: вместо ударного слога стоит безударный (об этих отступлениях мы будем подробно говорить в следующей главе). Вот, например, строка:

все сорвАть хочет вЕтер, все смЫть хочет дОждик ручьЯми;

это пятистопный наращенный анапест, но из пяти стоп в нем только одна чистая, пятая; прочие осложнены лишними уда-

рениями. По такой строке определить размер нелегко, схема окажется неразложимой. Вот обратный пример:

и клАнялся непринуждЕнно;

это строка четырехстопного ямба, утратившего ударения на второй и третьей стопах, да еще наращенного. Схема покажет на девяти черточках только два ударения.

В таких случаях, во-первых, оставляя неясную строчку, ищут в стихотворении такую, схема которой окажется простою. Ее анализ обычно определяет и размер строки с отступлениями от нормы. Во-вторых, можно поступить так. Разграфляют бумагу на столько вертикальных колонок, сколько слогов в самой длинной строчке стихотворения; колонки нумеруют: 1, 2, 3 и т. д., и каждая колонка будет соответствовать последовательно первому, второму, третьему и т. д. слогу. Затем берут первую строчку, устанавливают, на которых слогах от начала находятся ее ударения, и в соответственных колонках ставят точки или крестики. То же делают относительно второй строчки (понятно, в колонках значки ставятся пониже), относительно третьей и т. д.,—разобрав так строк 15—20.

Каковы бы ни были отступления от размера, все-таки большинство ударений будет соответствовать норме. И, вглядываясь,—в которых колонках разместится большинство ударений, мы легко определим размер. При этом нужно помнить, что б о л ь ш и н с т в о ударений при х о р е е лягут в колонки с н е ч е т н ы м и номерами: 1—3—5—7—9 и т. д.; при я м б е в колонки с ч е т н ы м и номерами: 2—4—6—8—10 и т. д..; при т р е х с л о ж н ы х размерах ударения будут ложиться п о п е р е м е н н о в четные и нечетные колонки, причем для д а к т и л я это будут колонки с номерами: 1—4—7—10—13—17 и т. д.; для а м ф и б р а х и я номера колонок будут: 2—5—8—11—14—18 и пр.; для а н а п е с т а—3—6—9—12—15—18.

П р и м е ч а н и е: 1. Если мы имеем дело с осложненным размером, например, с наращенным или усеченным первым полустишием, то, конечно, основная масса ударений во в т о р о й п о л о в и н е колонок будет ложиться под другими номерами; заметив это, анализирующий должен всмотреться в стихи; обнаружив в них устойчивые наращения, он должен изменить нумерацию колонок, оставив те из них, которые соответствуют наращенным слогам, без номеров; тогда вышеприведенные цифры снова приобретут значение. Если будет обнаружено у с е ч е н и е первого полустишия, то в нумерации колонок надо пропустить в соответственном месте столько цифр, сколько усечено слогов; например, строчка «чтО ты завОдишь пЕсню воЕнну» есть четырехстопный дактиль, с усеченным на слог первым полустишием (отброшен ш е с т о й слог); в этом случае нумерация колонок будет такой: 1—2—3—4—5—7—8—9 и т . д.: цифру «шесть» мы пропустим. Наоборот, строчка «на лУнном нЕбе чернЕют вЕтки» есть четырехстопный ямб с наращенным на один слог

первым полустишием: пятый слог—«лишний»; тогда нумерация колонок пойдет так: 1—2—3—**4**—**0**—**5**—6 и т. д.: колонка, соответствующая пятому слогу, будет занумерована нолем или вовсе оставлена без номера.

2. Стихи многих современных поэтов пишутся по иной системе, чем та, которую мы сейчас излагаем, и указанному анализу не поддаются. Следует научиться безошибочному разбору размеров по Пушкину и другим классикам и привыкнуть различать размеры на слух.

Глава вторая

ОПИСАНИЕ РАЗМЕРОВ

А. ОБЩИЕ УКАЗАНИЯ

§ 1. Мы видели, что у нас имеется пять видов стоп. Стихотворная строчка может вмещать практически от двух до восьми стоп; таким образом, по числу стоп, каждый размер может быть семи видов. Значит, мы получаем (5×7) тридцать пять размеров. Каждый размер, по окончанию, может быть семи видов (мужская строчка, женская, дактилическая, гипердактилическая с тремя безударными слогами, с четырьмя, с пятью, с шестью; более длинные окончания на практике неосуществимы, хотя можно подобрать несколько слов с еще более длинным «хвостом», напр.: **вЫкристаллизовавшимися,**—где после ударения идет восемь безударных слогов. Значит, с учетом окончаний, мы получаем (35×7)=245 размеров. Далее, приблизительно половина этих размеров имеет обязательную большую цезуру, а при ее наличии первое полустишие может быть полномерным, усеченным, наращенным на один, два, три—редко более—слога; считая лишь четыре вида первого полустишия, встречающиеся на практике, и предполагая, что цезурованию подлежат 120 размеров из 245, мы получаем (120×4) 480 вариаций цезурованных размеров плюс 125 нецезурованных, а всего 605 видов. Предполагая, что стихотворение построено только четверостишиями (а на самом деле с т р о ф а, то есть группа строк с одинаковым расположением в ней строк данных размеров, с данными окончаниями, повторяющаяся в пределах стихотворения, может быть и шести- и десятистрочной), а в каждом четверостишии можно сочетать строки разной стопности и в любой последовательности, мы получаем громадное число комбинаций размеров, и каждая будет звучать по-своему. Сравним два четверостишия:

1. На светские цепи,
На блеск упоительный бала
Цветущие степи
Украйны она променяла.

2. На блеск упоительный бала,
На светские цепи
Украйны она променяла
Цветущие степи.

В обоих четверостишиях—те же слова; то же сочетание двухстопного и трехстопного амфибрахия (с однообразным женским окончанием); но мы переместили последовательность разностопных строк, и все четверостишие зазвучало иначе.

Таким образом, на практике перед стихотворцем—почти безграничные возможности комбинировать размеры по числу стоп, по окончаниям, по структуре первого полустишия, по размещению строк данных видов в строфе. Ни в одном руководстве нельзя перечислить и снабдить примерами не только все, но и большую часть возможных комбинаций, и приходится ограничиваться лишь разбором наиболее часто встречающихся размеров, учитывая лишь число стоп да иногда окончания и строение первого полустишия. Учащийся должен сам составлять иные вариации и комбинировать их.

§ 2. Весьма распространенным вопросом для начинающего стихотворца является следующий: каким размером писать мне данное стихотворение? Для какой тематики «годится» или «подходит» данный размер.

Ответ такой: любой размер может быть применен для любой тематики; указания «теорий словесности» о «пригодности» или «непригодности» того или другого размера для той или иной темы—необоснованы и расходятся с практикой. Для собственного стихотворения лучше всего избирать тот размер, в который легче и свободней укладываются первые строки, первые фразы, которые желательно сказать.

Примечание: В порядке упражнения полезно заранее задавать себе тот или иной размер, ту или иную комбинацию.

Однако, любой размер, будучи пригодным для любой темы, внутри строки может быть построен по-разному (о чем мы подробнее скажем ниже); одному и тому же размеру можно придать различный характер, сделать его быстрым или медленным, резким или плавным и т. д. Сравним:

1. Медленно кружатся странные сны.
2. Гром загремел в небесах золотых.

В обоих случаях—четырехстопный мужской дактиль; но первая строка звучит медленно и вяло, вторая—энергично и наступательно. И стихотворец должен стремиться к соответствию внутреннего характера избранного им размера—характеру изображаемой картины, переживания, события.

Кроме того, иногда поэт учитывает известную традицию в употреблении данного размера; так, например, Багриц-

кий в поэме «Дума про Опанаса», изображая гражданскую войну на Украине, применил тот же размер, которым пользовался Шевченко, изображая в «Гайдамаках» также вооруженную борьбу украинских народных масс; тем самым Багрицкий *напоминал* читателю все те образы, которые тот освоил при чтении Шевченка.

§ 3. В русском языке, в живом потоке русской речи, если брать большие порции, количество ударных слогов относится к количеству безударных как 100 к 180; иначе говоря, на один ударный слог приходится в среднем 1,8 безударного. В трехсложных размерах, где стопа состоит из трех слогов, из которых лишь один ударный, отношение будет 1 к 2. То есть в живой речи ударений несколько больше, расставлены они несколько гуще, чем требует схема трехсложной стопы. Отсюда: в трехсложных размерах довольно часто появляются *лишние* против схемы ударения.

Наоборот, схемы двухсложных размеров требуют одного ударения на один безударный слог; отношение 1 к 1. В языке же ударные слоги расставлены значительно реже. Отсюда: в двухсложных размерах очень часто *пропускается* то или иное ударение, требующееся по схеме,—*кроме ударения последней стопы*, которое остается незыблемым.

Примечание: Редчайшие исключения из этого правила будут в своем месте указаны.

Это осложнение стиха лишними ударениями или пропуском их сильно меняет характер размера, придавая ему разнообразие.

Б. ТРЕХСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ

I. Дактиль

§ 1. **Двухстопный дактиль.** Размер этот встречается довольно редко, ибо тесен (в строчку можно вложить лишь два слова, и членение фразы на двухсловные отрезки придает ей монотонность) и кроме того создает трудности с рифмой, идущей слишком часто, так как рифмовать приходится каждое второе слово. Чаще встречается с усеченными строками,—на один или на два слога. Пример:

кУбок янтАрный -́ - - / -́ - (-)
пОлон давнО, -́ - - / -́ (- -)
пЕною пАрной -́ - - / -́ - (-)
блЕщет винО. -́ - - / -́ (- -).

Вот пример полномерного двухстопника:

рЕяний знАменья, ' - - / ' - -

вЕяний вЕстницы, ' - - / ' - -

рАйского кАменья, ' - - / ' - -

лЕгкие лЕстницы. ' - - / ' - -

Ясно слышно, что этот пример звучит гораздо более плавно и мягко, но и более монотонно, чем первый, чему способствует также однообразие словоразделов: в каждой строке словораздел идет после третьего слога.

Учащемуся следует испробовать другие окончания и в иной последовательности, а также иные словоразделы, давая, например, в начале строки односложное слово:

Я, благодАрный,
пьЮ за винО.

§ 2. **Трехстопный дактиль.** Этот размер более употребителен: он «просторнее» и рифма не идет слишком часто. Обычный вид—также с усеченными строками. Пример:

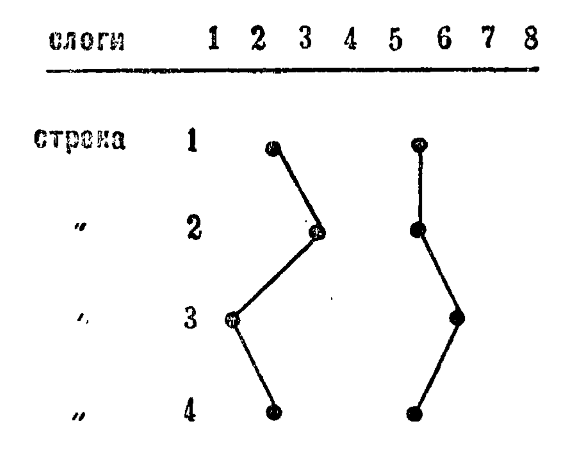
бОги во гнЕве сурОвом ' - - / ' - - / ' - (-)

прОкляли злОе и злЫх, ' - - / ' - - / ' (- -)

И разделЯющим слОвом ' - - / ' - - / ' - (-)

бЫл я оттОргнут от нИх. ' - - / ' - - / ' (- -)

Словоразделы в этом примере также идут разнообразно; обозначим слоги этих строк по порядку цифрами и будем ставить точки между цифрой того слога, за которым следует словораздел (слова служебные считаются примыкающими к тому самостоятельному слову, которому они подчинены), и цифрой следующего. Получится следующая схема расположения словоразделов (черточки помогают видеть «передвижку» словоразделов):



Здесь только четвертая строка построена так же, как первая, но так как они отдалены друг от друга, то тождество не ощущается, и каждая строка звучит иначе, чем соседние; все звучание подвижно и разнообразно.

Вот образец трехстопника с дактилическими и мужскими окончаниями:

рАнними лЕтними рОсами	'- - - / '- - - / '- - -
вЫйдем мы в пОле гулЯть,	'- - - / '- - - / '- (- -)
бУдем звенЯщими кОсами	'- - - / '- - - / '- - -
сОчные трАвы срезАть.	'- - - / '- - - / '- (- -)

Вот схема расположения в нем словоразделов:

слоги 1. 2 3 4 5 6 7 8 9

строка 1
„ 2
„ 3
„ 4

§ 3. **Четырехстопный дактиль.** Вот образец полномерного двустишия:

вЫрыта зАступом Яма глубОкая;
жИзнь невесЕлая, жИзнь одинОкая...

Ясно ощущается заунывное звучание размера, что достигается дактилическими окончаниями, такими же словоразделами (вЫрыта, зАступом, невесЕлая), смысловой симметрией второй строки.

Вот образец четырехстопника с усеченными на один и на два слога окончаниями:

чУдо свершИлось: убОгая нИва	'- - - / '- - - / '- - - / '- - (-)
вдрУг просветлЕла, пышнА и красИва,	'- - - / '- - - / '- - - / '- - (-)
лАсковей мАшет вершИнами лЕс,	'- - - / '- - - / '- - - / '- (- -)
сОлнце привЕтливей смОтрит с небЕс.	'- - - / '- - - / '- - - / '- (- -)

Иногда четырехстопник делают цезурованным, вводя большую цезуру перед третьей стопой, но первое полустишие обычно усекают на один или два слога; вот примеры:

чтО ты завОдишь I пЕсню воЕнну '- - - / '- - (-) I '- - - / '- - (-)

флЕйте подОбно, I мИлый снегИрь? '- - - / '- - (-) I '- - - / '- (- -)

Здесь первое полустишие усечено на слог. Вот строки с двоесложным усечением первого полустишия:

дОлгая нОчь, I гАснет лампАда, '- - - / '- (- -) I '- - - / '- - (-)

Яростный снЕг I бьЕтся в окнО '- - - / '- (- -) I '- - - / '- (- -)

Такой стих звучит резко и отрывисто.

§ 4. **Пятистопный дактиль.** Размер этот встречается довольно редко и почти всегда с мужскими окончаниями, то есть усеченный на два слога. Обычно в нем есть большая цезура; но ее ставят не после определенного слога, а между ударными слогами второй и третьей стопы, то есть либо после четвертого слога (ударный слог второй стопы), либо после пятого слога, редко — после шестого. Вот образец:

бЫл удалЕц I и отвАжный разбОйник роллОн,
с шАйкой своЕй I по дорОгам разбОйничал Он.
рАз, запоздАв, I он в лесУ на устАлом конЕ
Ехал и вИдит: I часОвня стоИт в сторонЕ.

Вот схемы первой и четвертой строк:

'- - - / '- I - - / '- - - / '- - - / '- (- -)

'- - - / '- - I - / '- - - / '- - - / '- (- -)

Большая цезура после шестого слога делает этот размер несколько монотонным.

§ 5. **Шестистопный дактиль.** В обычном виде этот размер звучит однообразно и применяется редко. В нем обязательна большая цезура перед четвертой стопой; левое полустишие обычно усекается на один слог; вот образец:

вЕчно-безмОлвное нЕбо, I смУтно-прекрАсное мОре
Оба окУтаны свЕтом I мЕртвенно блЕдной луны;
вЕтер в простРАнстве смутИлся, I смОлк в безутЕшном простОре;
нЕбо и вЕтер, и мОре I грУстью однОю больнЫ.

Вот схемы первых двух строк:

'- - - / '- - - / '- - (-) I '- - - / '- - - / '- - (-)

'- - - / '- - - / '- - (-) I '- - - / '- - - / '- (- -)

Шестистопный дактиль употребительнее всего в своей особой форме, называемой г е к з а́ м е т р о м; в оригинальных стихотворениях гекзаметр применяется довольно редко, но он использован при переводе обширных древне-греческих и древне-римских поэм: «Илиада», «Одиссея», «Энеида». Строение гекзаметра будет объяснено ниже.

§ 6. **Семи- и восьмистопный дактиль.** Эти размеры в поэтическую практику не вошли, хотя вполне осуществимы. В них должна быть большая цезура перед пятой стопой, причем левое полустишие может быть усеченным.

§ 7. Рассмотренные размеры являются основными для дактиля; возможны, конечно, другие их вариации,—употребление их еще с гипердактилическими окончаниями, с гипердактилическими первыми полустишиями в цезуруемых размерах. Возможна также любая их комбинация в строфе,—скажем, соединение четырех- и двухстопного стиха, или трехстопного и пятистопного, и т. д.

§ 8. **Сверхсхемные ударения в дактиле.** По указанным выше причинам в дактилических строках иногда встречаются лишние против схемы ударения, то есть тот или другой слог, по схеме неударяемый, оказывается ударяемым. Для того, чтобы стих не оказался сломлен такими ударениями или чрезмерно затруднен, стремятся: 1) чтобы количество их было невелико, 2) чтобы они принадлежали словам если не совсем служебным, то второстепенным по своему смысловому значению, благодаря чему такие ударения будут звучать слабее, чем ударения на основных словах, занимающих своими ударными слогами ударные места стопы. Возьмем строку (в схеме будем обозначать лишнее ударение знаком: -̇):

брАт мой решИлся уЕхать.

-́ -̇ - / -́ - - / -́ - (-)

Мы слышим, что стих звучит достаточно гладко; его сверхсхемное ударение на втором слоге первой стопы образовано второстепенным по значению словом: **мой.** Попробуем переставить первые два слова:

мой брАт решИлся уЕхать.

-̇ -́ - / -́ - - / -́ - (-)

Стих явно сломлен, так как ударение на слове: **брат,** которое пришлось на второй слог стопы, стало сверхсхемным,—сильнее, чем то, которое лежит на первом слоге. Чтобы выправить стих, мы должны произнести слово: **мой** с усиленным ударением, а слово: **брат** с ослабленным, то есть исказить естественный рельеф фразы:

мОй брат решИлся уЕхать.

Такая конструкция возможна лишь в том случае, если надо особенно резко подчеркнуть, что речь идет именно о **моем**, а не чьем-либо ином брате:

вАши колЕблются брАтья,—
мОй брат решИлся уЕхать.

Но и тут лучше было бы сказать не «мой брат», а «мой же»; это совершенно ясно по смыслу, и не приходится «проглатывать» ударение на слове: **брат.**

Таким образом, стихотворец должен весьма внимательно относиться к с и л е у д а р е н и й и безошибочно учитывать, которое из двух сильнее.

Если же ударные слоги слов, образующих сверхсхемное ударение, столь же отчетливы, как и ударные слоги прочих слов, то для безболезненного введения сверхсхемных ударений требуются дополнительные условия. Рассмотрим их.

Лишнее ударение может лечь в данной стопе либо на ее второй слог (первый после ударного по схеме), либо на ее третий слог (второй после ударного и предшествующий ударному следующей стопы). В первом случае мы условно говорим, что стопа дактиля «заменена» такой стопой:

’ ·
\- - -

которая называется **б á к х и й в т о р о й.**

П р и м е ч а н и е: Такая стопа употреблялась как самостоятельная в древне-греческом и древне-латинском стихосложении, основанном на иных принципах, чем наше; название заимствовано, как и в других подобных случаях, по внешнему сходству схемы.

Во втором случае мы столь же условно говорим, что стопа дактиля «заменена» такой стопой:

’ ·
\- - -

которая называется **а м ф и м á к р** или **к р é т и к.**

На какой бы стопе, кроме последней, ни стоял бакхий, его второй ударный слог (сверхсхемный в отношении дактиля) может быть дан либо односложным словом,—и тогда его третий, безударный, слог будет принадлежать следующему слову,— либо двусложным словом, занимающим второй и третий слоги стопы (сверхсхемноударный и следующий безударный). В обоих случаях, если второе ударение бакхия (сверхсхемное в отношении дактиля) принадлежит самостоятельному слову,—между этим словом и предыдущим должен быть отчетливый смысловой перерыв. Например:

дЕнь угасАл.// **сИний** сУмрак сгущАлся

’- - - /’- // ·- - / ’- - - / ’- - (-)

Здесь бакхий ложится на вторую стопу, занимая последний слог слова: **угасАл,** создающий схемное ударение, и оба слога слова: **сИний,** из которых первый создает сверхсхемное ударение. Между словами: **угасал** и **синий** явный смысловой перерыв, и стих звучит гладко. Попробуем устранить этот перерыв. Пусть слово **синий** относится не к слову **сумрак,** а к слову **день.** Стих прозвучит так:

День угасал синий. Сумрак сгущался.

Размер явно смещен. Сравним две строки, где второе ударение бакхия будет образовано односложным словом,—первую с правильным смысловым перерывом, вторую с неправильным:

1. дЕнь догор**Ел. нОчь нас**тАла, глухАя...
2. дЕнь уход**Ил в нОчь.**настАла глухАя...

В примерах подчеркнута стопа бакхия. Ясно слышно, что в строке, где бакхий не рассечен смысловым перерывом, стих смят.

В последней стопе бакхий не применяется, так как смысловой перерыв по общим условиям стиха должен быть после строки, то есть после последней стопы, а бакхий требует рассечения стопы.

Рассмотрим применение амфимакра. Он может замещать все стопы, кроме последней (по тем же основаниям). Состоит он, очевидно, из двух слов, из которых первое своим ударением создает схемное ударение дактиля, а второе—сверхсхемное. Слова эти могут быть либо односложное и двухсложное, либо двухсложное и односложное. Если сверхсхемное ударение образовано односложным словом, то перед этим словом должен быть перерыв:

тИхо. // **днО** мОря сверкАет.

-́ - // -̇ / -́ - - / -́ - (-)

Вот строка, где это условие не соблюдено:

тИхий дЕнь. мОре сверкАет.

Стих явно смещен.

Если же второе слово амфимакра, образующее сверхсхемное ударение в отношении дактиля, будет двухсложным, то перерыв требуется после него, и оно должно быть все же в некоторой степени подчинено по смыслу предыдущему слову (дающему схемное ударение); например:

встАнь, дружОк! // ВрЕмя ли нЫнче печАлиться?

-́ - -̇ // -́ - - / -́ - - / -́ - -

Вот строка, где это правило нарушено:

встАнь! дружОк бУдет сегОдня печАлиться.

Стих смят, или слово: **дружок** приходится притушить в произнесении. Иногда—весьма редко—стопа дактиля «заменяется» стопой, все слоги которой ударные и которая называется т р и м а̀ к р или м о л о̀ с с, и схема которой следующая:

' ' '
- - -

Тримакр состоит очевидно из трех односложных слов, из которых первое образует в отношении дактиля схемное ударение, а остальные два—сверхсхемные ударения. Если тримакр стоит не на первой, а на одной из последующих стоп, то его первое слово может быть и не односложным, начинаясь в предыдущей стопе. Тримакр может замещать все стопы, кроме последней. Его первое слово (образующее схемное ударение) должно быть отделено от последующих смысловым перерывом; например:

знАй // **сЫн вдрУг** кИнулся в прОпасть.

'// ' ' / ' - - / ' - - (-)

Вот тримакр на второй стопе:

грОмко вскричАв, // **сЫн вдрУг** кИнулся в прОпасть

' - - / ' // ' ' / ' - - / ' - - (-)

Здесь первое слово тримакра является двухсложным, и его безударный первый слог ложится на третий слог первой стопы.

§ 9. **Пропуск ударений в дактиле.** В редких случаях, когда бывает нужно ввести в стих многосложное слово, чье ударение находится далее, чем на третьем слоге от начала или от конца (например: **перебежАл**, или: **задУмчивая**), то та или другая стопа дактиля (к р о м е п о с л е д н е й!) утрачивает ударение: вместо ударного слога в ней появляется безударный. В таких случаях говорят, что стопа дактиля «заменена» стопой, состоящей из трех безударных слогов (- - -) и называемой: т р и б р а́ х и й.

Первую стопу трибрахий замещает свободно, без каких-либо условий; например:

и над повЕрженным лЕсом лунА
остановИлась, круглА и яснА

- - - / ' - - / ' - - / ' (- -)

- - - / ' - - / ' - - / ' (- -)

На первом слоге в обеих этих строках ударения, требуемого схемой, нет; первая стопа замещена трибрахием.

Внутри же строки, на второй и прочих—кроме последней—стопах соблюдается следующее условие: тот слог трибрахия,

на который должно было бы пасть ударение, должен быть первым или последним слогом слова; например:

мЕдленно **пересмотрЕла** тетрАди

’- - - / - - - / ’- - - / ’- - (-)

Здесь трибрахий стоит на второй стопе и образован первыми тремя слогами слова: **пересмотрЕла**; по дактилической схеме ударение второй стопы должно было пасть на слог: **пЕ-**; этот слог является первым в слове; стих звучит гладко. Вот другой случай:

рАдужная **проскользнУла** змеЯ

’- - - / - - - / ’- - - / ’- (- -)

Здесь трибрахий также занимает вторую стопу и образован четвертым слогом слова: **рАдужная** и двумя первыми слогами слова: **проскользнУла**; дактилическое ударение должно было бы лечь на четвертый слог первого слова, на слог:-**Я**; этот слог является последним в слове.

Возьмем, однако, строчку, где указанное правило не соблюдено:

слЕдователями Акты состАвлены

’- - - / - - - / ’- - - / ’- - -

Здесь трибрахий также на второй стопе и образован тремя последними слогами слова: **слЕдователями**; схемное ударение должно было бы лежать на четвертом слоге, на слоге:-**тЕ**-, но этот слог является внутренним в слове, и стих явно ломается, или же приходится изуродовать первое слово, сделав в нем два ударения: **слЕдоватЕлями.**

Примечание: Правило относительно неприменения в последней стопе бакхия, амфимакра, тримакра и трибрахия—распространяется и на последнюю стопу левого полустишия во многостопных дактилях с большой цезурой.

II. Амфибрахий

§ 1. Амфибрахий является размером, гораздо более употребительным, чем дактиль; это объясняется его большей словесной емкостью: в то время, как строка дактиля в подавляющем большинстве случаев начинается словом с ударением на первом слоге, каковых слов в русском языке, считая односложные, около 40%,—амфибрахий начинается словом с ударением на втором слоге, каковых тоже около 40%, но кроме того легко заменяет первый свой безударный слог односложным ударным словом, а далее вбирает все те слова, которыми может начинаться дактиль.

Чаще всего встречается амфибрахий с женскими и мужскими окончаниями, то есть полномерный и усеченный; реже можно встретить наращенные строки. Учащемуся следует испробовать в своих упражнениях разные виды окончаний в разных сочетаниях.

§ 2. **Двухстопный амфибрахий.** Размер этот довольно редок по тем же причинам, по каким редок двухстопный дактиль. Вот образец:

румЯной зарЕю -'- / -'-
покрЫлся востОк, -'- / -' (-)
в селЕ за рекОю -'- / -'-
потУх огонЕк. -'- / -' (-)

Здесь вторая и четвертая строки—мужские, усеченные. Вот пример двухстопника со сплошь наращенными строками:

какУю бессмЕртную -'- / -'- / -
венчАть предпочтИтельно -'- / -'- / -
пред всЕми богИнями -'- / -'- / -
олИмпа надзвЕздного? -'- / -'- / -

Ясно ощущается медлительность вариации по сравнению с первой. Словоразделы в обоих примерах стоят довольно однообразно. Учащемуся следует построить несколько строк с иными словоразделами, в частности со словоразделом перед ударяемым слогом второй стопы.

§ 3. **Трехстопный амфибрахий.** Этот размер весьма распространен. Вот образец с женскими и мужскими окончаниями:

лишь тЕрек в теснИне дарьЯла -'- / -'- / -'-
гремЯ нарушАл тишинУ, -'- / -'- / -' (-)
волнА на волнУ набегАла, -'- / -'- / -'-
волнА догонЯла волнУ. -'- / -'- / -' (-)

Вот образец с дактилическими и мужскими окончаниями:

огнИ зажигАлись вечЕрние, -'- / -'- / -'- / -
выл вЕтер и дОждик мочИл, -'- / -'- / -' (-)
когдА из полтАвской губЕрнии -'- / -'- / -'- / -
я в гОрод столИчный входИл. -'- / -'- / -' (-)

Вот четверостишие со сплошь дактилическими окончаниями:

утрЕет. в предУтреннем лЕпете	--́-/--́-/--́-/-
льнет рЫба к свинцОвому грУзику;	--́-/--́-/--́-/-
на лИлий похОжи все лЕбеди,	--́-/--́-/--́-/-
а сОлнце похОже на мУзыку.	--́-/--́-/--́-/-

Монотонность приведенных строк в значительной степени зависит от однообразного расположения в них словоразделов; вот схема:

слоги		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
строка	1				●				●		
"	2				●				●		
"	3				●			●			
"	4				●			●			

А возможны были бы строки с такими словоразделами:

ужЕ расступАется рОщица...
стремИтельный лУч пробивАется...,

а также и с другими.

§ 4. **Четырехстопный амфибрахий.** Размер этот также широко распространен; обычно строится с женскими и мужскими окончаниями. Образец:

блеснУли цветЫ пробуждЕнной долИны,
в небЕсном простр Анстве заИскрился дЕнь,
но с лЕвой горЫ, с недостУпной вершИны
леглА на менЯ исполИнская тЕнь.

--́-/--́-/--́-/--́-

--́-/--́-/--́-/--́(-)

Вот строки со сплошь мужскими окончаниями:

гляжУ как безУмный на чЕрную шАль,
и хлАдную дУшу терзАет печАль.

--́-/--́-/--́-/--́(-)

Весьма распространено сочетание четырехстопного и трехстопного амфибрахия:

как нЫне сбирАется вЕщий олЕг
отмстИть неразУмным хазАрам:
их сЕла и нИвы, за бУйный набЕг,
обрЕк он мечАм и пожАрам.

Иногда четырехстопный амфибрахий делают цезурованным, ставя большую цезуру перед третьей стопой и придавая левому полустишию наращение:

за рОзовым пАрусом I пронОсится пАрус,
за Яхтами гОнятся I гребнЫе челнЫ,
и сОлнце, над бУхтою I рассЫпав стеклЯрус,
как бУдто купАется I в сверкАньи волнЫ.

- -́ - / - -́ - / - I - -́ - / - -́ -

- -́ - / - -́ - / - I - -́ - / - -́ (-)

§ 5. **Пятистопный амфибрахий.** Так же, как в пятистопном дактиле, в этом размере большая цезура ставится между ударениями второй и третьей стопы, то есть после пятого или шестого, или седьмого слога. Вот образец:

послЕдней звездЫ I безболЕзненно гАснет укОл,
и сЕрою лАсточкой I Утро в окнО постучИтся,
и мЕдленный дЕнь, I как в солОме проснУвшийся вОл,
на стОгнах шершАвых I от дОлгого снА шевелИтся.

- -́ - / - -́ I - / - -́ - / - -́ - / - -́ (-)

- -́ - / - -́ - / - I -́ - / - -́ - / - -́ -

- -́ - / - -́ I - / - -́ - / - -́ - / - -́ (-)

- -́ - / - -́ - I / - -́ - / - -́ - / - -́ -

Здесь в строках 1 и 3 б. цезура приходится после пятого слога, то есть после ударения второй стопы; в строчке 4—на слог дальше; во 2 строчке—еще на слог дальше, после седьмого слога, перед ударением третьей стопы.

§ 6. **Шестистопный амфибрахий.** Этот довольно редко встречающийся размер требует большой цезуры после третьей стопы, то есть после девятого слога. Пример:

я вИдел норвЕжские фьОрды I с их жЕсткой бездУшной красОй,
я вИдел долИну арАгвы, I омЫтую свЕжей росОй,
ислАндии бЕрег холОдный I и Альп снеговЫе хребтЫ,
люблЮ я пустЫню, пустЫню, I царИцу земнОй красотЫ.

- -́ - / - -́ - / - -́ - I - -́ - / - -́ - / - -́ (-)

В приведенном примере все строки мужские. Следует испробовать строки с другими окончаниями, а также наращение и усечение первого полустишия.

§ 7. **Семистопный амфибрахий.** Этот, очень редко встречающийся, размер требует большой цезуры после четвертой стопы. Вот образец:

по Улицам Узким, и в шУме, и нОчью, I в теАтрах, в садАх я бродИл,
и в Явственной дУме грядУщее вИдя, I за жИзнью, за сУщим следИл.

-́- / --́- / --́- / --́- I --́- / --́- / --́(-)

§ 8. **Восьмистопный амфибрахий.** Размер этот в практику не вошел. Попадается единичными строками в вольных, неупорядоченно разностопных амфибрахиях. Большую цезуру несет после четвертой стопы.

§ 9. **Сверхсхемные ударения в амфибрахии.** Стопы амфибрахия, так же, как дактиля, «заменяются» стопами с лишним ударением; встречается тот же бакхий второй, тот же тримакр; амфимакр не встречается, так как в нем ударения расположены по обе стороны безударного слога, что совершенно противоречит амфибрахию, где именно средний слог стопы является ударным. Встречается также еще одна стопа, неприменимая в дактиле,— б а к х и й   п е р в ы й; вот ее схема: -́-̇-; из схемы видно, почему эта стопа не может встретиться в дактиле.

Общие правила введения в амфибрахий лишних против схемы ударений те же, что и для дактиля: необходимо, чтобы схемное ударение было сильнее сверхсхемного по значимости соответственных слов; если же эти слова равнозначимы, то схемное ударение должно быть отгорожено от сверхсхемного, если второе идет за первым. Но так как стопа амфибрахия иначе построена, чем стопа дактиля, то одни и те же замещающие стопы будут в первом ощущаться иначе. Рассмотрим все случаи.

Бакхий второй для амфибрахия будет иметь сверхсхемным не второе свое ударение, как в дактиле, а первое. Поэтому он свободно замещает первую стопу, так как схемное ударение, идя после сверхсхемного, прозвучит сильнее:

кнЯзь тИхо на чЕреп конЯ наступИл.

-̇-́- / --́- / --́- / --́(-)

Здесь первое слово бакхия **князь** образует сильное сверхсхемное ударение, но легко преодолевается схемным.

Так же свободно бакхий первый замещает любую из последующих стоп, не исключая последней,—но лишь при том условии, что первое слово, образующее лишнее ударение, будет односложным:

ктО скАчет, кто мчИтся под хлАдною мглОй?

-̇-́- / -̇-́- / --́- / --́(-).

Здесь подряд две стопы замещены бакхием, но стих звучит гладко. Однако, первое слово бакхия, если он стоит на одной

из внутренних стоп, может быть двухсложным, начинаясь в предыдущей стопе. В этом случае желательно, чтобы это двухсложное слово, подчиняясь до некоторой степени предыдущему слову (образующему ударение предшествующей стопы), было отделено от последующего смысловым перерывом. Например:

вставАй, дру**жОк**, // **нАдо** рабОтать.

- - - / - // - - / - - -

Здесь бакхий, стоя на второй стопе, дает свое первое, сверхсхемное, ударение вторым слогом слова **дружОк,** первый, безударный, слог которого приходится на последний слог первой стопы. Попробуем переместить смысловой перерыв:

вставАй! // кру**жОк дОлжен** рабОтать.

- - // - / - - - / - - -

Стих звучит смещенно; так и хочется произнести не «кружОк дОлжен», а одним словом: «кружокдОлжен».

Бакхий первый, ранее нам не встречавшийся, своим вторым слогом образует в амфибрахии схемное ударение, а третьим—сверхсхемное.

Поэтому, чтобы схемное ударение не было подавлено, между вторым и третьим слогом бакхия первого должен быть смысловой перерыв:

порА! // **бьЮт** похОд барабАны.

- - // - / - - - / - - (-)

Ясно поэтому, что в последней стопе бакхий первый неприменим. Вот строка, где правило о перерыве не соблюдено:

настАл дЕнь, // порА за рабОту.

- - // - / - - - / - - -

Здесь бакхий не рассечен смысловым перерывом, и стих выходит смятым.

Иногда второе слово бакхия будет двухсложным, вынося свой второй слог в следующую стопу; изложенное правило о перерыве действует и в этом случае. Пример:

пора! // **ветА**ло сОлнце над лУгом.

Амфибрахические стопы замещаются также тримакром, но из трех ударений последнего с р е д н е е будет схемным, а первое и третье—сверхсхемными; в дактиле, вспомним, соотношение было иным. Поэтому, на первой стопе, третье ударение

тримакра должно быть отделено от второго, схемного, чтобы его не приглушить, например:

встАл дЕнь. // **дАль** горИт и сверкАет.

- - // - / - - - / - - -

Вот неправильный стих, в котором перерыв не на месте:

дА! // **дЕнь встАл,** горИт и сверкАет.

Если тримакр замещает одну из внутренних стоп, то возможны два случая: 1) первое слово тримакра будет односложным, 2) будет двухсложным, начинаясь в предыдущей стопе. В первом случае необходимо, чтобы это слово было связано со вторым словом тримакра теснее, чем со словом предшествующей стопы. Например:

прекрАсный **встАл дЕнь.** // **дАль** горИт и сверкАет.

Здесь тримакр лег на второй стопе; согласно правилу, он рассечен после второго своего слога; слова «встал день» связаны теснее, чем «прекрасный встал», и стих звучит гладко. Изменим структуру:

прекрАсный **дЕнь встАл.** // **дАль** горИт и сверкАет.

Тримакр, на той же стопе, так же рассечен, но стих «споткнулся», так как слова «прекрасный день» связаны теснее, чем «день встал».

Во втором случае, когда первое слово тримакра будет двухсложным, начинаясь в предыдущей стопе, надо, чтобы оно было несколько подчиненным предыдущему и отсекалось от второго слова тримакра, создающего схемное ударение, перерывом; например:

вставАй, дру**жОк!** // **день!** // **нА**до в пОле.

§ 10. **Пропуск ударений в амфибрахии.** Так же, как в дактиле, и по тем же причинам, иногда стопа амфибрахия заменяется стопой трибрахия, состоящей из трех безударных слогов: - - - Нетрудно заметить, что ее второй слог соответствует тому слогу амфибрахия, на котором должно быть ударение. По тем же основаниям, что и в дактиле, необходимо, чтобы этот слог трибрахия являлся последним или первым слогом многосложного слова:

старАтель**но пе**ресмотрЕл

- - - / - - - / - - - (-)

Здесь трибрахий замещает вторую стопу и образован последним слогом слова: **старАтельно** и двумя первыми слогами слова:

пересмотрЕл, причем второй слог трибрахия, соответствующий ударному, является первым слогом этого слова: **пересмотрЕл.** Вот второй пример:

разрУшен**ными** **ал**тарЯми.

Здесь вторым слогом трибрахия, соответствующим ударному, будет последний слог слова **разрУшенными.**

Трибрахий, очевидно, не может замещать последнюю стопу, поскольку она ударения не теряет.

На первой стопе трибрахий также не может стоять (обратно тому, что было в дактиле), поскольку в этом случае первым слогом слова будет первый же слог трибрахия, а не второй, как должно быть согласно правилу. Однако, в порядке исключения, возможна конструкция, при которой строка начинается безударным союзом (например: **и, а, но**), за которым следует слово с ударением на четвертом слоге; такой союз может не слиться с многосложным словом, и первый слог последнего таким образом окажется на второй доле трибрахия; например:

и пересмотрЕла тетрАди.

- - - / - ' - / - ' -

Вот редкий образец строки четырехстропного амфибрахия с двумя трибрахиями подряд:

рассказАльзы**вающаяся** **арт**иллЕрия

(Пастернак)

- ' - / - - - / - - - / - ' - / -

В этой строке средний слог второго трибрахия, соответствующий ударному слогу, является последним в слове.

III. Анапест

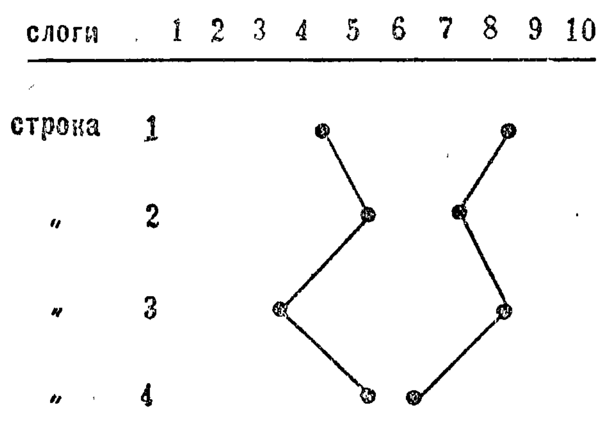
§ 1. **Двухстопный анапест.** Размер этот встречается редко, преимущественно с женскими и мужскими окончаниями. Вот образец:

в золотЫе закАты	- - ' / - - ' / -
убежАла землЯ,	- - ' / - - '
аромАтом объЯты	- - ' / - - ' / -
засыпАют полЯ.	- - ' / - - '

§ 2. **Трехстопный анапест.** Размер, гораздо более распространенный; встречается обычно с женскими и мужскими окончаниями. Пример:

пусть укрЫла от дАльнего гОря	- - -́ / - - -́ / - - -́ / -
утонУвшая в рОзах стенА,	- - -́ / - - -́ / - - -́
заглушИть рокотАние мОря	- - -́ / - - -́ / - - -́ / -
соловьИная пЕснь не вольнА.	- - -́ / - - -́ / - - -́

В приведенном четверостишии обращает внимание разнообразие в размещении словоразделов. Вот схема:



Все четыре строки построены по-разному; словоразделы то расходятся, то сближаются, и отрывок звучит крайне гибко.

Вот образец трехстопника с дактилическими и мужскими окончаниями:

безмятЕжней аркАдской идИллии	- - -́ / - - -́ / - - -́ / - -
закатЯтся преклОнные днИ	- - -́ / - - -́ / - - -́
под пленИтельным нЕбом сицИлии	- - -́ / - - -́ / - - -́ / - -
в благовОнной древЕсной тенИ.	- - -́ / - - -́ / - - -́

§ 3. **Четырехстопный анапест.** Размер этот сравнительно редко встречается в чистом виде с обычными женскими и мужскими окончаниями.

Вот его образец:

валунЫ и равнИны, залИтые лАвой,	- - -́ / - - -́ / - - -́ / - - -́ / -
сонмы глЕтчеров, брЫзги горЯчих ключЕй,	- - -́ / - - -́ / - - -́ / - - -́
скалы, пОлные грУсти своЕй величАвой,	- - -́ / - - -́ / - - -́ / - - -́ / -
убелЕнные хОлодом блЕдных лучЕй.	- - -́ / - - -́ / - - -́ / - - -́

Чаще этот размер встречается в соединении с трехстопным анапестом; вот образец такого сочетания, причем во всех строках сохранено мужское окончание:

до рассвЕта поднЯвшись, конЯ оседлАл
знаменИтый смальгОльмский барОн
и без Отдыха гнАл меж утЕсов и скАл
он конЯ, торопЯсь в броттерстОн.

Сравним с этим четверостишием амфибрахическое четверостишие, где также соединены четырех- и трехстопные строки и тоже сплошь мужские:

по нЕбу полУночи Ангел летЕл
и тИхую пЕсню он пЕл,
и мЕсяц, и звЕзды, и тУчи толпОй
внимАли той пЕсне святОй.

Заметна чрезвычайная стремительность анапестического отрывка по сравнению с амфибрахическим. Эта стремительность обусловлена здесь не только различием размера, но и тем, что в первом четверостишии из десяти внутренних словоразделов четыре идут сразу после ударного слога (конЯ, гнАл, конЯ, торопЯсь), а в амфибрахической строфе нет *ни одного* такого словораздела; словоразделы все идут либо после одного безударного слога (нЕбу, Ангел, пЕсню и т. д.), либо после двух (полУночи, тИхую).

Четырехстопный анапест иногда рассекают большой цезурой, стоящей перед третьей стопой, а левое полустишие делают наращенным. В следующем примере наращению подвергнуты левые полустишия только четных строк:

Я мечтОю ловИл уходЯщие тЕни,
уходЯщие тЕни I угасАвшего днЯ,
я на бАшню всходИл, и дрожАли ступЕни,
и дрожАли ступЕни I под ногОй у менЯ.

- - -́ / - - -́ / - - -́ / - - -́ / -

- - -́ / - - -́ / - I - - -́ / - - -́

Вот образчик четырехстопника, где первое полустишие сплошь наращено двумя слогами:

в парке плАкала дЕвочка: I посмотрИ-ка ты, пАпочка,—
у хорОшенькой лАсточки I перелОмлена лАпочка.

§ 4. **Пятистопный анапест.** Этот размер, так же как пятистопные дактиль и амфибрахий, имеет подвижную большую цезуру между ударением второй и ударением третьей стопы,

значит, после шестого, либо седьмого, либо восьмого слога; последнее довольно редко. Вот образец:

канотьЕ пробегАет. I а вЕчер весЕнний сирЕнев,
а от сЕны так нЕжно I купАльней пахнУло простОй,
и мальчИшка-апрЕль, I золотИстого мЫла напЕнив,
над солОминкой Эйфеля I вЫдул пузЫрь золотОй.

- - -' / - - -' / - I - -' / - - -' / - - -' / -

- - -' / - - -' / - I - -' / - - -' / - - -'

- - -' / - - -' I / - - -' / - - -' / - - -' / -

- - -' / - - -' / - - I -' / - - -' / - - -'

§ 5. **Шестистопный анапест.** Размер мало употребителен; применяется с цезурою после третьей стопы:

надо мнОй громоздЯтся домА, I запевАют гудкИ заводскИе,
по ночАм со звездОй говорЯт I в небесАх заводскИе огнИ,
синеблУзые пАрни идУт I напролОм в потрясЕнной россИи,
их тяжЕлый торжЕственный шАг I обещАет велИкие днИ.

- - -' / - - -' / - - -' I - - -' / - - -' / - - -' / -

- - -' / - - -' / - - -' I - - -' / - - -' / - - -'

Первое полустишие можно сделать наращенным.

§ 6. **Семи- и восьмистопный анапест.** В практику эти размеры почти не вошли. Вот образец восьмистопника:

о, далЕкое Утро на вспЕненном взмОрьи, странно-Алые крАски стыдлИвой зарИ!
о, весЕнние звУки в серЕбряном сЕрдце и твой скАзочно-лАсковый Образ, марИ!

- - -' / - - -' / - - -' / - - -' / - I - - -' / - - -' / - - -' / - - -'

В данном примере первое полустишие наращено на один слог. Цезура стоит (как и в семистопнике) после четвертой стопы.

§ 7. **Сверхсхемные ударения в анапесте.** Общая норма — та же, что и раньше: схемное ударение должно быть выделено или защищено от угашения сверхсхемным.

Стопы анапеста замещаются бакхием первым, амфимакром и тримакром; бакхий второй не может быть применен, поскольку в нем третий слог является безударным, что противоречит природе анапеста, в стопе которого именно третий слог — ударный.

Бакхий первый может замещать все стопы кроме первой. Его второй слог является сверхсхемно-ударным в отношении анапеста, а его третий слог образует схемное ударение: - -' -'

Поэтому если его сверхсхемное ударение образовано односложным словом, то оно должно быть слито теснее со следующим словом (дающим схемное ударение), чтобы это схемное ударение выделилось.

Например:

наступИла **вдрУг нОчь,** затопИла...

- - - / - - - / - - - / -

Если же его сверхсхемное ударение принадлежит двухсложному слову, то, наоборот, это слово должно быть теснее слито с предыдущими и несколько ему подчинено; например:

начинАй, **дружОк!** дОлго рабОтать!

- - - / - - // - / - - - / -

Вот неверное построение:

начинАй! // **кружОк** дОлжен рабОтать.

- - - // - - - / - - - / -

Ясно слышно, что стих смят. Отсюда понятно, почему бакхий первый не может лежать на первой стопе: в этом случае его первое слово обязательно двухсложное, но у него нет предшествующего слова, чтобы к нему примкнуть.

Примечание: 1. Некоторые стихотворцы разрешают себе ставить бакхий на первой стопе, начиная его служебным словом, со слабым ударением, например: егО сЕрдце тревОжно забИлось. Однако и такое начало слышится как шероховатое.

2. Если второй слог бакхия образован односложным словом, а ему предшествует безударный союз, то в этом случае бакхий на первой стопе терпим, напр.: и мОй сЫн научИлся читАть.

Амфимакр свободно замещает первую стопу; более того, он очень часто начинает анапестическую строчку; учащийся должен был заметить его в примерах четырехстопного анапеста. В амфимакре первое его ударение будет в отношении анапеста сверхсхемным, а второе—схемным. Первое слово амфимакра может быть односложным или двухсложным. Вот образец амфимакра в двухстопном анапесте

пьЮ за здрАвие мЭри, - - - / - - - / -
мИлой мЭри моЕй. - - - / - - -
тИхо зАпер я двЕри - - - / - - - / -
и одИн, без гостЕй, - - - / - - -
пьЮ за здрАвие мЭри. - - - / - - - / -

Здесь во всех строках, кроме четвертой, стих начинается с амфимакра, причем первое его слово то односложное («пью»), то двухсложное («милой», «тихо»). Вот строка трехстопного анапеста с резким амфимакром в начале:

вОлга, вОлга! веснОй многовОдной...

- - - / - - - / - - - / -

Приведенная в первой главе строчка Фета представляет собой сплошное осложнение пятистопного анапеста амфимакрами и бакхиями:

всЕ сорвАть хОчет вЕтер, всЕ смЫть хОчет дОждик ручьЯми.

- - - / - - - / - - - / - - - / - - - / -

Здесь первая, вторая и четвертая стопы замещены амфимакром, третья—бакхием первым, и лишь пятая—анапест. Из этой же строки можно вывести правило о замещении амфимакром одной из внутренних стоп. Чтобы первое ударение амфимакра, сверхсхемное, не заглушило схемного ударения предшествующей стопы, оно должно быть от него отделено смысловым перерывом. И в нашем примере амфимакр второй и четвертой стопы охватывает словесные группы **хочет ветер и хочет дождик,** которые легко отделяются от предшествующих:

всЕ сорвАть // хОчет вЕтер // всЕ смЫть // хОчет дОждик ручьЯми.

Мы видим, что здесь соблюдено правило и относительно бакхия, чье сверхсхемное ударение образовано односложным словом и должно теснее прилегать к последующему, чем к предыдущему.

Тримакр в анапесте может замещать любую стопу; стоя на одной из внутренних стоп, он должен быть отделен смысловым перерывом от слова предыдущей стопы, чтобы его первое ударение, сверхсхемное, не заглушило предыдущего, схемного; например:

ах какАя веснА!//**льЕт вЕсь дЕнь** отвратИтельный дОждь!

- - - / - - - // - - - / - - - / - - -

На первой стопе, очевидно, тримакр может стоять свободно.

§ 8. **Пропуск ударений в анапесте.** Любая стопа анапеста, кроме первой и последней, может быть замещена трибрахием. Очевидно, что на этот раз т р е т и й слог **трибрахия** будет соответствовать ударному слогу анапестической стопы. Согласно ранее изложенному правилу именно этот слог должен быть первым или последним слогом многосложного слова. Вот трибрахий в четырехстопном анапесте:

утом**Ительно** передвигАются стрЕлки.

- - - / - - - / - - - / - - - / -

Здесь он занимает вторую стопу, и последний слог его, соответствующий тому, где должно быть схемное ударение, является первым слогом слова: передвигаются. Вот пример, где третий слог трибрахия является последним слогом слова:

бронирОванные поездА.

--'/---/--'

В силу этого правила трибрахий, очевидно, не может занимать первую стопу, за исключением тех редких случаев, когда первые его два слога даны безударной отдельной частицей, например, **из-за**, **и не** и пр. Тогда стих осваивает трибрахическое начало:

и не перелистАв докумЕнтов, он нАчал.

Здесь третий слог трибрахия все-таки является первым слогом слова, и стих не деформируется.

В. ДВУХСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ

Вводная заметка

Помимо самого строения, основная разница между трехсложными и двухсложными размерами заключается в том, что последние крайне часто (во многостопных размерах — процентах в 80) утрачивают то или другое, а то и несколько из своих ударных слогов, замещаемых безударными, тогда как в трехсложных размерах схемные ударения снимаются только в редких случаях. Поэтому трибрахические строки в трехсложных размерах мы можем рассматривать как осложнение размера, а строки с пропущенными ударениями в двухсложных размерах являются господствующим их видом и должны постоянно учитываться. Это свойство двухсложных размеров придает им большую гибкость и подвижность, большую емкость, в смысле возможности ввести слово того или иного слогового строения, благодаря чему эти размеры гораздо более употребительны, чем трехсложные.

Мы условно говорим, когда в двухсложном размере отсутствует то или иное ударение, что соответственная стопа заменена стопой, которая называется пиррихий и состоит из двух безударных слогов, по схеме: --.

Напомним, что, как правило, пиррихием не замещается последняя стопа.

Примечание: 1. Редчайшие исключения, как мы уже указывали, будут своевременно сообщены.

2. При некоторых видоизменениях размера, связанных с цезурованием стиха, не замещаются пиррихием и некоторые внутренние стопы, что мы также в своем месте укажем.

Все остальные стопы свободно замещаются пиррихием.

В дальнейшем мы иногда будем, в целях упрощения схем, просто означать буквами Х и Я те стопы хорея и ямба, на которых есть ударение, и буквою П те стопы, ударение которых утрачено. Так, например, строка четырехстопного ямба, утратившая ударение на второй стопе, может быть означена так: ЯПЯЯ; строка пятистопного хорея, утратившая ударение на первой и четвертой стопах, будет означена так: ПХХПХ.

I. Хорей

§ 1. **Двухстопный хорей.** Этот размер имеет две формы: в первой ('--/'--) обе стопы являются хореическими, несут ударение; ХХ; например:

вОет вЕтер '--/'--

во второй (--/'--) первая стопа замещена пиррихием, утратила ударение; ПХ; например:

потемнЕло --/'--

Строки двухстопного хорея могут быть усеченными и наращенными. Вот пример полномерных и усеченных:

пАж, вставАйте: '--/'--
не до снА; --/'-(-)
мнЕ седлАйте '--/'--
скакунА, --/'-(-)
я ликУю, --/'--
чУть почУю '--/'--
пОвод, сбрУю, '--/'--
стременА! --/'-(-)

В этом восьмистишии строки 2, 4, 5 и 8 имеют пиррихий на первой стопе. Строки 2, 4 и 8, с этим пиррихием, и будучи усеченными, очень походят внешне на одностопный анапест; и если бы все стихотворение было написано усеченными строками, то его можно было бы отличить от анапеста лишь по тому признаку, что одностопные стихи не встречаются как самостоятельный размер, а тут анапест был бы одностопным. Но все-

таки, чтобы размер был более четким, в двухстопном хорее пиррихия избегают; вот образец чистого двухстопника:

рдЯны крАски,
вОздух чИст,
вьЕтся в плЯске
крАсный лИст.

Вот первая половина восьмистишия, в которой первые три строки—наращенный двухстопный хорей, а четвертая усеченный (то же строение и во второй половине):

гУля-гУлинька,	'- - / '- - / -
гУля-гУлинька,	'- - / '- - / -
с бЕлым крЫлышком	'- - / '- - / -
голубОк . . .	- - / '-(-)

Мы слышим, как резко изменяется звучание этого размера благодаря дактилическому окончанию.

§ 2. **Трехстопный хорей.** Он, по размещению ударений, может быть построен в четырех формах:

1. XXX	напр.:	вЕет лЕгкий вЕтер	'- - / '- - / '- -
2. ПXX	»	вдалекЕ белЕют	- - / '- - / '- -
3. XПX	»	пАрусные лОдки	'- - / - - / '- -
4. ППX	»	присоединЯлись	- - / - - / '- -

Последняя форма, требующая слова с ударением на пятом слоге, каковых слов мало, встречается редко.

Вот образец обычного трехстопника с мужскими и женскими окончаниями:

на плацУ, открЫтом	- - / '- - / '- -
с четырЕх сторОн,	- - / '- - / '- (-)
бУбном и копЫтом	'- - / - - / '- -
дрОгнул эскадрОн.	'- - / - - / '- (-)

Примечание: Стихотворение Багрицкого «Разговор с комсомольцем Дементьевым», из которого взят наш пример, написано весьма сложным «свободным стихом»; трехстопный хорей в него лишь вкраплен.

Мы видим, что в первых двух строках применена форма 2, в двух других—форма 3. Форма 1, вообще нередкая, здесь

не представлена. Вот образец трехстопника с наращенными строчками; приводим первую половину восьмистишия:

зЫбкие и стрАнные, ’- - / - - / ’- - / -
вкрАдчиво-тумАнные, ’- - / - - / ’- - / -
в смЕлости нежданные ’- - / - - / ’- - / -
прОблески огнЯ. . . ’- - / - - / ’- (-)

Стих звучит гораздо более мягко, но и более монотонно, что обусловлено применением во всех строках одной и той же формы,—3-й, а также тем, что словоразделы во всех строках идут после второго безударного слога.

Вот еще трехстопник с женскими и гипердактилическими окончаниями:

рАзве прОсит Арум ’- - / ’- - / ’- -
у пустЫни мИлостыни? - - / ’- - / ’- - / - -
нОчи дЫшат дАром ’- - / ’- - / ’- -
трОпиками гнИлостными ’- - / - - / ’- - / - -

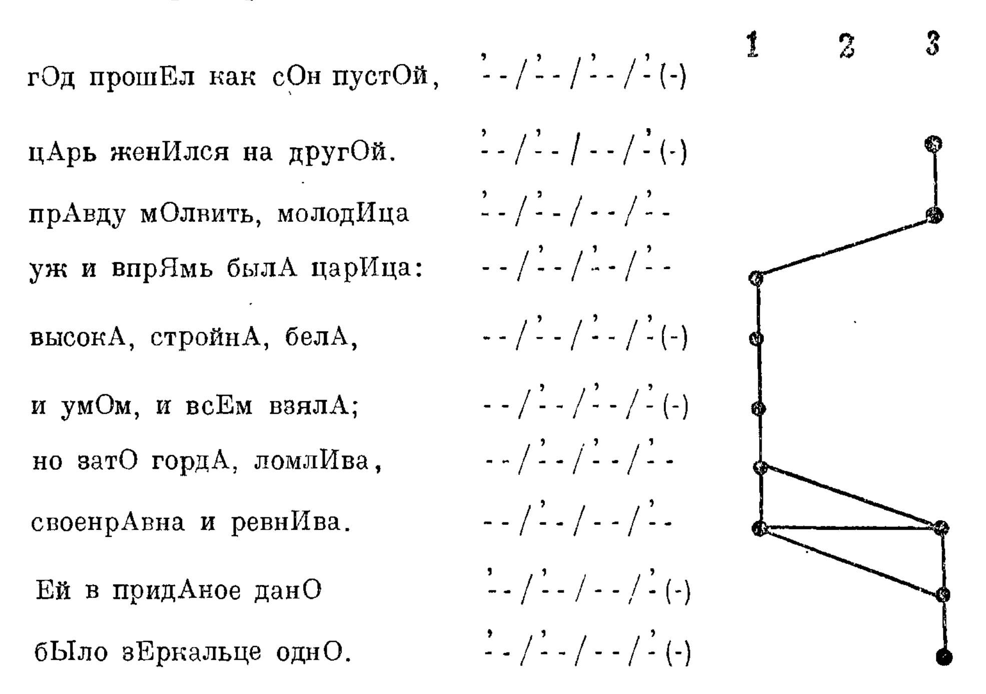
§ 3. **Четырехстопный хорей.** Это наиболее употребительный из хореических размеров; встречается с окончаниями всех видов и в любых сочетаниях их. Он имеет семь форм (теоретически возможна и восьмая, но на практике она никогда не встречается). Вот эти формы:

1. ХХХХ напр.: бУря мглОю нЕбо крОет. ’- - / ’- - / ’- - / ’- -
2. ПХХХ » : освещАет снЕг летУчий. - - / ’- - / ’- - / ’- -
3. ХПХХ » : к слАвному царЮ салтАну. ’- - / - - / ’- - / ’- -
4. ХХПХ » : нАша вЕтхая лачУжка. ’- - / ’- - / - - / ’- -
5. ППХХ » : незащищенА штыкАми. - - / - - / ’- - / ’- -
6. ПХПХ » : великАны молодЫе. - - / ’- - / - - / ’- -
7. ХППХ » : пО морю, по окиЯну. ’- - / - - / - - / ’- -

Форма 5 почти никогда не встречается, так как требует пятисложного слова с ударением на пятом слоге; довольно редко встречаются формы 7 и 3, по причинам, которые будут указаны в дальнейшем. Остальные формы очень распространены. Учащийся должен научиться безошибочно, на слух, различать эти формы. Очень полезно производить анализ соответственных

стихотворений. При этом весьма помогает следующий графический прием: вычерчиваются три колонки, соответствующие первым трем стопам (для четвертой стопы колонка ненужна, так как ударение четвертой стопы не утрачивается), и в колонках, соответствующих стопам, которые замещены пиррихием, ставятся условные значки (крестики, точки).

Вот пример:



Мы видим, что в приведенном десятке строк одна, первая, дает форму 1, вторая, третья, девятая и десятая—форму 4, четвертая, пятая, шестая, седьмая—форму 2, восьмая—форму 6. Приведенный образец графики дает возможность с резкой наглядностью видеть распределение пиррихических стоп по ткани стихотворения.

Вот образец четырехстопника с наращенными строчками:

Эх, полнА, полнА корОбушка,	’- - / ’- - / ’- - / ’- - / -
Есть и сИтцы и парчА.	’- - / ’- - / - - / ’- (-)
пожалЕй, душА-зазнОбушка,	- - / ’- - / ’- - / ’- - / -
молодЕцкого плечА.	- - / ’- - / - - / ’- (-)

Нетрудно увидеть здесь формы 1, 4, 2, 6; но звучание их, благодаря смене наращенного и усеченного окончаний, уже иное.

Четырехстопник нередко соединяют с трехстопником, например:

кАк-то рАз перед толпОю
соплемЕнных гОр
у казбЕка с шАт-горОю
бЫл велИкий спОр.

Вот еще образчик с иным расположением окончаний:

рАз в крещЕнский вечерОк
дЕвушки гадАли,
за ворОта башмачОк,
снЯв с ногИ, бросАли.

Довольно распространено также соединение его с двухстопником; вот интересное восьмистишие:

у менЯ в помЕркшей кЕлье
    двА мечА,
у менЯ над лОжем знАки
    чЕрных днЕй,
и струИт моЕ весЕлье
    двА лучА.
тО горЯт и дрЕмлют мАки
    злЫх очЕй.

Здесь интересно расположение рифм: строки рифмуют в таком порядке: 1—5, 2—6, 3—7, 4—8.

§ 4. **Пятистопный хорей.** Размер этот очень богат формами и гибок. Теоретически в нем 16 форм; на практике многие из них неупотребительны, поскольку требуют очень многосложных слов с далеко занесенными ударениями. Вот схемы этих форм (примеров на каждую форму мы приводить не будем: учащийся, хорошо поупражнявшийся с четырехстопным хореем, без труда составит их сам):

1. XXXXX; 2. ПXXXX; 3. XПXXX; 4. XXПXX; 5. XXXПX (это формы без пиррихиев или с одним пиррихием);

6. ППXXX; 7. ПXПXX; 8. ПXXПX; 9. XППXX; 10. XПXПX; 11. XXППX (это формы с двумя пиррихиями; ф. 6 не встречается, фф. 9 и 11 редки).

12. ПППXX; 13. ППXПX; 14. ПXППX; 15. XПППX (это формы с тремя пиррихиями; из них изредка встречается ф. 14).

16. ППППX (форма неосуществимая: требует ударения на девятом слоге).

Вот образчик пятистопника:

ктО взманИл менЯ на пУть знакОмый,	-́ - / -́ - / -́ - / -́ - / -́ -
усмехнУлся мнЕ в окнО тюрьмЫ?	- - / -́ - / -́ - / -́ - / -́ (-)
Или кАменным путЕм влекОмый	-́ - / -́ - / - - / -́ - / -́ -
нИщий, распевАющий псалмЫ?	-́ - / - - / -́ - / - - / -́ (-)

Здесь последовательно представлены фф. 1, 2, 4, 10.

Иногда в пятистопнике выдерживают большую цезуру после второй стопы, например:

бИтый кАмень I лЕг по косогОрам, (форма 5)
жЕлтой глИны I скУдные пласты... (то же),—

или же после ударения второй стопы, например:

выхожУ I одИн я на дорОгу, (форма 8)
сквозь тумАн I кремнИстый пУть блестИт (форма 2).

В этих случаях вторая стопа обычно пиррихием не заменяется.

Пятистопный хорей редко применяется с иными окончаниями кроме женских и мужских. Нередко он весь выдерживается с женскими окончаниями. Довольно часто он применяется в нерифмованном виде (белые стихи).

§ 5. **Шестистопный хорей.** Размер этот чаще всего встречается с большой цезурой после третьей стопы, которая в этом случае пиррихием не замещается. Таким образом шестистопник распадается на два полустишия, из которых каждое является трехстопником и имеет все формы трехстопника; так как форм у последнего 4, то шестистопник имеет (4×4) всего 16 форм (при 1 форме первого полустишия второе может иметь либо 1, либо 2, либо 3, либо 4 форму; при 2 форме первого полустишия второе может иметь опять либо 1, либо 2, либо 3, либо 4 формы и т. д., а всего, следовательно, 16 комбинаций). Образцов не приводим. Вот пример обычного шестистопника:

крОвь то молодАя: I закипИт—не шУтка! (фф. 3 и 2)
да взглянУл на нЕбо I и повЕрить жУтко! (фф. 2 и 2)
нЕбо обложИлось I тУчами кругОм. (фф. 3 и 3)
пОлил дОждь ручьЯми, I прокатИлся грОм! (фф. 1 и 2)

В цезурованном шестистопнике некоторые стихотворцы разрешают себе ставить иногда большую цезуру после ударения третьей стопы, то есть—после пятого, а не после шестого слога; например:

заберУсь одИн I в тринАдцатый этАж.

Мы считаем эту вольность неоправданной, ибо при такой цезуре второе полустишие становится трехстопным ямбом; стих ясно слышится неверным.

Встречается вид шестистопника с двумя большими цезурами—после второй и четвертой стопы, или же после ударных слогов этих стоп; характер размера при этом сильно меняется: стих становится плясовым, «камаринским», например:

в тИхий вЕчер I на распУтьи I трЕх дорОг
Я колдУнью I молодУю I подстерЕг.

Или:

Ах, люблЮ I бесцЕльно Утром I покричАть.

Во втором примере первая цезура идет после ударного слога второй стопы.

При таком строении шестистопника вторая и четвертая стопы не замещаются пиррихием.

Примечание: У читателя может явиться вопрос: почему в отношении пятистопника и двуцезурного шестистопника мужская цезура (т. е. стоящая после ударного слога предцезурной стопы) не считалась недопустимой, хотя идущая после нее часть стиха приобретает ямбическое строение, а в отношении одноцезурного шестистопника так поставленная б. цезура смещает стих? Ответ на этот вопрос весьма сложен; вкратце и упрощая, можно сказать, что в пятистопнике цезура вообще не обязательна, и, встречая ее, мы все-таки не затрудняемся охватить пятистопник как целое; шестистопник же, по условиям восприятия, слишком длинен для целостного охвата (почему в нем и обязательна цезура), и мы его воспринимаем «по частям», по полустишиям. Шестистопник же двуцезурный первыми двумя отрезками предстает как четырехстопник, охватываемый целиком в едином восприятии, после которого две остаточных стопы (хотя бы им и предшествовала мужская цезура, превращающая их в «ямб»), не могут разрушить уловленного хореического строя.

Иногда большая цезура в шестистопнике ставится после четвертой стопы; в этом случае первое полустишие обычно делают усеченным:

О, мой брАт, поЭт, и цАрь, I сжЕгший рИм, ’-- / ’-- / ’-- / ’- (-) I ’-- / ’- (-)

мы сжигАем как и тЫ I и горИм -- / ’-- / -- / ’- (-) I -- / ’- (-)

§ 6. **Семистопный хорей.** Размер этот довольно редок. Он несет обязательную цезуру после четвертой стопы и таким образом распадается на четырехстопник плюс трехстопник, имеющие все соответственные формы.

Вот образец:

тЫ в гробнИце распростЕрта I в мИртовом венцЕ,
я целУю лУнный Отблеск I на твоЕм лицЕ.

’-- / ’-- / -- / ’-- I ’-- / -- / ’- (-) (фф. 4 и 3)

-- / ’-- / ’-- / ’-- I -- / ’-- / ’- (-) (фф. 2 и 2).

Иногда первое полустишие в семистопнике усекается на слог; например:

я не знАю: человЕк I плОх или хорОш,
я не знАю: говорИт I прАвду или лОжь.

-- / ’-- / -- / ’- (-) I ’-- / -- / ’- (-)

-- / ’-- / -- / ’- (-) I ’-- / -- / ’- (-)

При таком строе иногда четвертую стопу делают пиррихической:

я не знАю мУдрости, I гОдной для другИх,
тОлько мимолЕтности I я влагАю в стИх.

- - / -́ - / -́ - / - (-) I -́ - / - - / -́ (-)

-́ - / - - / -́ - / - (-) I - - / -́ - / -́ (-)

Вот образчик такого размера с дактилическими окончаниями всей строки:

бЫть бы нАшим стрАнником I под однОю крЫшею,
Если б знАть моглИ онИ, I чтО творИлось с грИшею.
слЫшал он в грудИ своЕй I сИлы необъЯтные,
услаждАли слУх егО I звУки благодАтные.

Были попытки дать семистопный хорей без постоянной цезуры. В таком облике этот размер должен иметь 64 формы, которые бесполезно здесь перечислять. Бесцезурный семистопник звучит затрудненно и неровно. Вот образчик:

Улица былА как бУря. тОлпы проходИли,
слОвно Их преслЕдовал неотвратИмый рОк,
мчАлись Омнибусы, кЭбы и автомобИли,
бЫл неисчерпАем Яростный людскОй потОк.

В данном случае под пером первоклассного мастера (Брюсов) этот размер прозвучал удачно, соответствуя своей внутренней сумятицей и угловатостью уличным ритмам изображаемого капиталистического города,—но вообще он не привился.

§ 7. **Восьмистопный хорей.** Размер этот весьма часто встречается. Он несет обязательную б. цезуру после четвертой стопы и является таким образом удвоенным четырехстопником; каждое полустишие имеет, следовательно, все формы четырехстопника. Первое полустишие, обычно, не подвергается ни усечению, ни наращению. Вот образец:

плАмя фАкелов крутИтся, I длИтся плЯска саламАндр,
распростЕрт на лОже цАрском, I скИптр на сЕрдце, алексАндр.

Обе строчки мужские; по формам четырехстопника 4—4 и 2—4.

Встречается также с женскими и мужскими окончаниями и пр. У Пушкина, написавшего лишь одно стихотворение этим размером (вычеркнутая из «Бориса Годунова» сцена «Ограда монастырская»), без рифм, в третьей строке пиррихий поставлен на в о с ь м о й, последней, усеченной стопе:

тОлько вИдишь чЕрны рЯсы, I тОлько слЫшишь кОлокол.

Такого строения мы больше ни разу в русских стихэх не встречали.

§ 8. **Сверхмногостопные хореи.** Делались попытки писать десятистопные и двенадцатистопные хореи; первые представляют собою удвоенный пятистопник, причем в нашем примере с наращением левого (и правого в нечетных строчках) полустишия на один слог:

рУсая и свЕтлая кузИночка, | не идУт тебЕ, повЕрь мне, лАндыши,
не идУт тебЕ, повЕрь мне, лИлии: | слИшком ты для бЕлого белА...

Двенадцатистопник представляет собою утроенный четырехстопник, со всеми его формами. Вот образец:

близ медлИтельного нИла, | тАм, где Озеро мерИда, | в цАрстве
плАменного рА,
тЫ давнО менЯ любИла, | как озИриса изИда, | дрУг, царИца
и сестрА...

Наличие в этом размере четырехстопных звеньев подчеркнуто внутренними рифмами в конце каждого отрезка: **Нила-любила, Изида-Мерида.**

§ 9. **Вольный хорей.** Хореические строки разной стопности иногда соединяются в тех или других сочетаниях; мы отмечали выше соединение четырехстопных строк с трехстопными и с двухстопными. Могут быть и всевозможные другие комбинации. Но собственно «вольным хореем» называется соединение восьми-, четырех-, двух- и одностопных строк в свободной последовательности, со свободным распределением рифмовки. Никаких специальных правил в отношении вольного хорея нет. Отметим только, что он не осваивает в своем потоке шести- и трехстопных строк. Вот образчик вольного хорея (здесь мы не будем отмечать ударные слоги прописными буквами):

Сани мчатся, мчатся в ряд,
Колокольчики звенят,
Серебристым легким звоном слух наш сладостно томят,
Этим пеньем
И гуденьем
О забвеньи говорят...

§ 10. **Сверхсхемные ударения в хорее.** Хорей допускает введение лишних против схемы ударений в виде замены той или иной хореической стопы стопою, называемой с п о н д е й и имеющей схему:

´ ´
– –

Нетрудно видеть, что второй ударный слог спондея дает в отношении хореической стопы сверхсхемное ударение. Отсюда ясно, что на последней стопе спондей стоять в хорее не может. При положении спондея на одной из внутренних стоп или на первой возможны два случая: 1) следующая за спондеем стопа будет хореической, 2) следующая за спондеем стопа будет пиррихической.

В первом случае спондей ставится свободно, хотя все-таки желательно, чтобы его второе слово, которым дано сверхсхемное ударение, было теснее связано с первым словом следующей стопы; вот образчик:

вАл мчИт бЫстро нАшу лОдку -́ -̇ / -́ - / -́ - / -́ -

здесь спондей на первой стопе; его второе слово: **мчИт** слегка отделено от первого и слито с последующим: **бЫстро.** Попробуем переставить слова в спондее:

мчИт вАл бЫстро нАшу лОдку;

ясно слышится, что стих стал шероховатым.

Пиррихическую стопу после спондаической вообще стараются не ставить; или же строго соблюдается следующее правило: второе слово спондея должно быть ясно отделено от предыдущего смысловым перерывом и тесно слито с последующим и вдобавок быть второстепенным по значению:

полет**Ел** // **нАш** удалец - - / -́ // -̇ / - - / -́ (-)

Вот строка, где это правило нарушено:

золотОй жУк полетЕл - - / -́ -̇ / - - / -́ (-)

здесь второе слово спондея слито с предыдущим и не является служебным; стих явно смят,—либо приходится слово **жук** произнести без ударения: **золотОйжук.**

Изредка встречается замена той или иной хореической стопы стопой ямба. При этом необходимо соблюдать следующее: слово, которое образует ямбическое ударение, должно быть непременно односложным и тесно примыкать к следующему слову; отсюда ясно, что на последней стопе замещение хорея ямбом невозможно. Вот пример:

тИхо свЕти**тся** // **лУч** сОлнца -́ - / -́ - / - // -̇ / -́ -

Вот образец неверного стиха, где указанное правило об односложности слова, образующего ямбическое ударение, нарушено:

рЕзко свИстнул // **порЫв** вЕтра -́ - / -́ - // - -̇ / -́ -

Некоторые стихотворцы разрешают себе ставить все же двусложное слово при том условии, что оно является явственно служебным, почти неударяемым, например:

протянУлись **твоИ** рУки;

или:

когдА бУдешь уезжАть.

Вольность эту оправдать трудно; слух ясно ощущает такой стих, как неверный.

В очень редких случаях за ямбической стопой следует пиррихическая; здесь действует то же правило; например:

вИдишь ли: // дЕнь угасАет   -́ - / - // -́ / - - / -́ -

Однако, таких конструкций следует избегать, особенно начинающим стихотворцам, так как здесь имеют значение неуловимые оттенки интонации, и при малейшей неточности последней стих прозвучит как ясный трехстопный дактиль:

вИдишь ли, / дЕнь уга - / - сАет

-́ - - / -́ - - / -́ - (-).

II. Ямб

Ямб является наиболее употребительным размером русской поэзии; три четверти русских стихотворений написаны ямбом; крупнейшие современные поэты часто пользуются им. Это наиболее подвижной, гибкий и емкий в отношении слов разных конструкций размер.

§ 1. **Двухстопный ямб.** Он вообще редок, как и все прочие двухстопные размеры, и встречается в двух формах:

1. ЯЯ, напр.: горИт закАт   - -́ / - -́
2. ПЯ, » на высотЕ   - - / - -́

Вот образец с мужскими и женскими окончаниями:

игрАй, адЕль,   - -́ / - -́
не знАй печАли,   - -́ / - -́ / -
харИты, лЕль   - -́ / - -́
тебЯ венчАли   - -́ / - -́ / -
и колыбЕль   - - / - -́
твоЮ качАли.   - -́ / - -́ / -

Здесь пятая строчка построена по форме 2.

Вот этот же размер со сплошь женскими окончаниями:

о, взглЯд устАлый - -’ / - -’ / -

о, вздОх несмЕлый; - -’ / - -’ / -

шипОвник Алый, - -’ / - -’ / -

шипОвник бЕлый. - -’ / - -’ / -

Вот образчик с дактилическими и мужскими окончаниями:

однА простОрная - -’ / - -’ / - -

дорОга тОрная— - -’ / - -’ / - -

страстЕй рабА; - -’ / - -’

по нЕй громАдная, - -’ / - -’ / - -

к соблАзну жаднАя, - -’ / - -’ / - -

идЕт толпА. - -’ / - -’

Вот две строчки из того же стихотворения—формы 2:

за обойдЕнного, - - / - -’ / - -

за угнетЕнного... - - / - -’ / - -

§ 2. **Трехстопный ямб.** Размер этот имеет четыре формы, из которых четвертая почти не встречается:

1. ЯЯЯ, напр.: ввысИ горИт закАт - -’ / - -’ / - -’
2. ПЯЯ, » перелетЕл полЯ - - / - -’ / - -’
3. ЯПЯ, » сверкАющий огОнь - -’ / - - / - -’
4. ППЯ, » незапечатленА. - - / - - / - -’

Вот образчик трехстопника:

испепелЯет плАмень - - / - -’ / - -’ / -

сухУю жИзнь моЮ, - -’ / - -’ / - -’

и нЫнче Я не кАмень, - -’ / - -’ / - -’ / -

а дЕрево поЮ. - -’ / - - / - -’.

Вот тот же размер, но с дактилическими и мужскими окончаниями:

у кАпель тЯжесть зАпонок,	-'/-'/-'/--
и сАд слепИт как плЕс,	-'/-'/-'
обрЫзганный, закАпанный	-'/--/-'/--
мильОном сИних слЕз.	-'/-'/-'.

§ 3. **Четырехстопный ямб.** Это наиболее распространенный, особенно в крупных по объему произведениях, размер. Он имеет семь (теоретически—восемь) форм:

1.	ЯЯЯЯ,	напр.: глагОлом жгИ сердцА людЕй	-'/-'/-'/-'
2.	ПЯЯЯ,	» на берегУ пустЫнных вОлн	--/-'/-'/-'
3.	ЯПЯЯ,	» позвОльте познакОмить вАс	-'/--/-'/-'
4.	ЯЯПЯ,	» богАт и слАвен кочубЕй	-'/-'/--/-'
5.	ППЯЯ,	» и незащищенА никЕм	--/--/-'/-'
6.	ПЯПЯ	» адмиралтЕйская иглА	--/-'/--/-'
7.	ЯППЯ,	» кочУющие облакА	-'/--/--/-'
(8.	ПППЯ)	» и не революционЕр	--/--/--/-'

Форма пятая почти никогда не встречается; довольно редка форма седьмая.

Вот обычные строчки с женскими и мужскими окончаниями:

и озарЕн лунОю блЕдной, (ф. 2)
простЕрши рУку к вышинЕ, (ф. 4)
за нИм несЕтся всАдник мЕдный (ф. 1)
на звОнко-скАчущем конЕ. (ф. 4)

Весьма своеобразное звучание дает соединение форм 7 и 6:

на пАжити необозрИмой,
не убывАя никогдА,
скитАются неисчислИмо
сереброрУнные стадА.

Для ориентировки в богатых сочетаниях форм четырехстопника весьма полезна графика, фиксирующая в колонках, соответствующих стопам, расположение пиррихиев.

Вот образец:

1 2 3

и слЫшит снОва шУм дубОв, -́-/--́/--́/--́
котОрые давнО шумЕли --́/--/--́/--́/-
над нИм, игрАвшим в колыбЕли --́/--́/--/--́/-
в видУ родИтельских гробОв; --́/--́/--/--́
он нЕбо узнаЕт роднОе, --́/--/--́/--́/-
под кОим счАстье молодОе --́/--́/--/--́/-
емУ сказАлося впервОй --́/--́/--/--́
прискОрбно-рАдостным желАньем, --́/--́/--/--́/-
невыразИмым уповАньем, --/--́/--/--́/-
невыразИмою мечтОй. --/--́/--/--́

Четырехстопник нередко встречается со сплошь мужскими окончаниями:

на лОне вОд стоИт шильОн,
там в подземЕлье сЕмь колОнн
покрЫты влАжным мОхом лЕт;
на нИх печАльный брЕзжит свЕт...

Четырехстопник встречается нередко с дактилическими окончаниями; вот образец (четные строки мужские):

по вечерАм над ресторАнами --/--́/--/--́/--
горЯчий вОздух дИк и глУх, --́/--́/--́/--́
и прАвит Окриками пьЯными --́/--́/--/--́/--
весЕнний и тлетвОрный дУх. --́/--/--́/--́

Вот четверостишие с гипердактилическими и женскими окончаниями:

был свЕтлый вЕчер, дАль опАловая; --́/--́/--́/--́/---
весЕнний вОздух пОлон лАски; --́/--́/--́/--́/-
к моЕй грудИ цветОк прикАлывая, --́/--́/--́/--́/---
ты улыбАлась бУдто в скАзке. --/--́/--́/--́/-

Четырехстопному ямбу придают иногда следующее строение: перед третьей стопой выдерживается большая цезура, а первое полустишие делают наращенным; в следующем примере так построены вторая и четвертая строчки:

о кАк на склОне нАших лЕт
нежнЕй мы лЮбим I и суевЕрней; - -́ / - -́ / - I - - / - -́ / -
сиЯй, сиЯй, прощАльный свЕт
любвИ послЕдней, I зарИ вечЕрней. - -́ / - -́ / - I - -́ / - -́ / -

Вот четверостишие, где все строки с наращенным левым полустишием:

раздвИнув лОктем I тумАна дрОжжи,
цедИл белИла I из чЕрной флЯжки,
и брОсив в нЕбо I косЫе вОжжи,
качАлся в тУчах I седОй и тЯжкий.

При таком строении вторая стопа не замещается пиррихием; вот образец неверной строчки:

на лУнном нЕбе I чернЕют вЕтки,

все Яростнее шумИт потОк. - -́ / - - / - I - -́ / - -́

Стих явно смещен; хочется произнести не **Яростнее**, а **ярост-нЕе**.

Иногда при такой цезуре левое полустишие бывает наращенным на два (возможно и на три и т. д.) слога; пример:

в былОм забИтая, I слезОй размЫтая,
сирОтство гОрькое I влеклА онА,
тепЕрь, колхОзными I коврАми крЫтая,
богАтством влАствуя, I встаЕт странА.

При таком строе иногда, сохраняя то же количество слогов, передвигают цезуру на слог вправо, так что левое полустишие получается гипердактилическим, а второе звучит хореем. Например:

тучнЕя пАжитями I урожАйными.

- -́ / - -́ / - - - I - / - -́ / - -

§ 4. **Пятистопный ямб.** Размер этот встречается в двух обликах: с постоянной большой цезурой после второй стопы и без такой цезуры. Цезурованный пятистопник, таким образом, распадается на двухстопный и трехстопный отрезки; при этом двухстопное начало, помимо уже известных нам двух форм, может иметь и третью форму: с пиррихием на второй

стопе: **срабОтанный**; трехстопный отрезок имеет все известные нам четыре формы трехстопника; таким образом, пятистопный цезурованный ямб может быть построен в (3 × 4) двенадцати формах:

1. ЯЯ|ЯЯЯ, напр.: ни Их мольбАм, I ни вОплю всЕй москвЫ

   - -́ / - -́ I - -́ / - -́ / - -́

2. ПЯ|ЯЯЯ, » к монастырЮ I пошЕл и вЕсь нарОд

   - - / - -́ I - -́ / - -́ / - -́

3. ЯП|ЯЯЯ, » тревОжило, I и врАг менЯ мутИл

   - -́ / - - I - -́ / - -́ / - -́

4. ЯЯ|ПЯЯ, » проснУлся, брАт. I благословИ менЯ

   - -́ / - -́ I - - / - -́ / - -́

5. ПЯ|ПЯЯ, » я, признаЮсь, I не подымАл очЕй

   - - / - -́ I - - / - -́ / - -́

6. ЯП|ПЯЯ, » на плОщади, I где человЕка трИ

   - -́ / - - I - - / - -́ / - -́

7. ЯЯ|ЯПЯ, » я сАм не трУс, I но тАкже не глупЕц

   - -́ / - -́ I - -́ / - - / - -́

8. ПЯ|ЯПЯ, » не нахожУ I затвЕрженных речЕй

   - - / - -́ I - -́ / - - / - -́

9. ЯП|ЯПЯ, » царЕвичу, I спасЕнному судьбОй

   - -́ / - - I - -́ / - - / - -́

Формы 10, 11 и 12, в которых второе, трехстопное полустишие построено по редкой 4-й форме трехстопника, на практике встречаются крайне редко; в «Борисе Годунове» есть лишь один случай 12-й формы:

и мИлостив, I и долготерпелИв

- -́ / - - I - - / - - / - -́

но и то невполне убедительный, так как слово: **долготерпелИв**, составное,—может произноситься и с дополнительным ударением на слоге **дОл-**.

Нетрудно видеть, что фф. 4, 5, 6, где второе полустишие

образовано нечасто встречающейся формой трехстопника, также будет встречаться нечасто; точно так же фф. 2, 5, 8, где первое полустишие представлено в нечасто встречающемся виде, в свою очередь окажутся более редкими; поэтому форма 5, где встретились две редкие формы полустиший, будет попадаться особенно редко. Вот интересная статистика встречаемости этих форм по «Борису Годунову»:

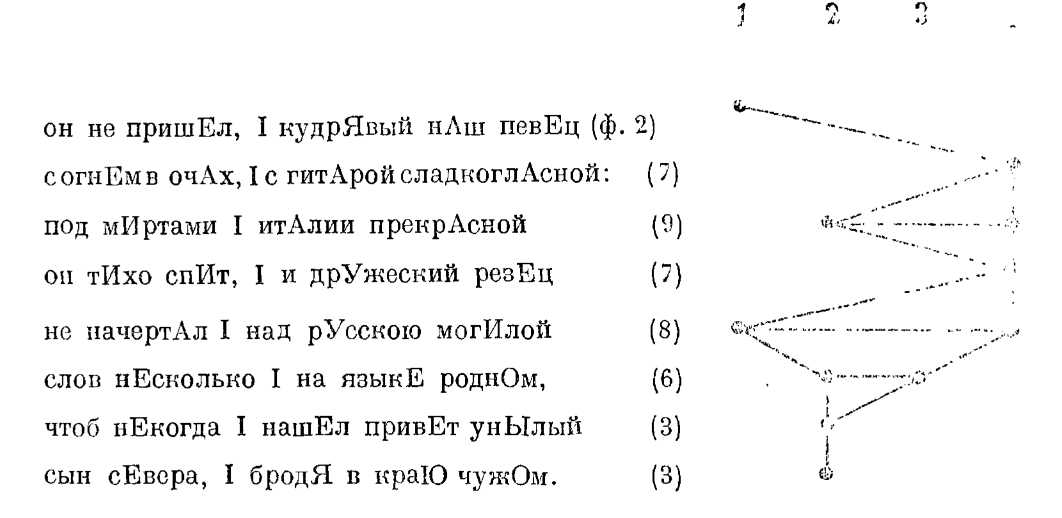
фф.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	298	113	144	51	17	21	476	142	294
всего:	1 группа . . . 555			2 гр. . . . 89			3 гр. . . . 912		

Отсюда мы можем заключить, что пятистопный цезурованный ямб предпочитает для первого полустишия первую форму двухстопника, а для второго—третью форму трехстопника, и что именно так построенная пятистопная строчка:

- -’/ - -’ I - -’/ - - / - -’

встречаясь в подавляющем количестве, будет создавать основной фон пятистопника, а прочие формы будут ощущаться как вариации этого главенствующего вида.

Разобраться в сочетаниях форм и помогает графика. Вот образец:



он не пришЕл, I кудрЯвый нАш певЕц (ф. 2)
согнЕм в очАх, I с гитАрой сладкоглАсной: (7)
под мИртами I итАлии прекрАсной (9)
он тИхо спИт, I и дрУжеский резЕц (7)
не начертАл I над рУсскою могИлой (8)
слов нЕсколько I на языкЕ роднОм, (6)
чтоб нЕкогда I нашЕл привЕт унЫлый (3)
сын сЕвера, I бродЯ в краЮ чужОм. (3)

Вот еще образец цезурованного пятистопника, принадлежащий Маяковскому:

мой стИх трудОм I громАду лЕт прорвЕт (ф. 1)
и Явится I весОмо, грУбо, зрИмо, (3)
как в нАши днИ I вошЕл водопровОд, (7)
срабОтанный I ещЕ рабАми рИма. (3)

Бесцезурный пятистопник распространен гораздо более, так как предоставляет стихотворцу значительно большую свободу в размещении слов. Так, например, форма его с пиррихием на 2 и 3 стопе (для цезурованного пятистопника ф. 6), помимо того строя, который встречается в цезурованном стихе,—например:

а зАвтра же до королЯ дойдЕт,

может иметь, наряду с другими, и следующие вариации:

провОрный велосипедИст летИт,

или:

исслЕдователями тАйн морскИх.

Размер тот же, форма та же, а звучание совершенно различное.

Бесцезурный пятистопник имеет теоретически 16 следующих форм:

1. ЯЯЯЯЯ. 2. ПЯЯЯЯ. 3. ЯПЯЯЯ. 4. ЯЯПЯЯ. 5.ЯЯЯПЯ. Эти формы—без пиррихиев или с одним пиррихием; нетрудно видеть, что они соответствуют последовательно формам 1, 2, 3, 4 и 7 цезурованного пятистопника, который можно рассматривать как частный случай бесцезурного.

6. ПП ЯЯЯ. 7. ПЯПЯЯ. 8. ПЯЯПЯ. 9. ЯППЯЯ. 10. ЯПЯПЯ. 11. ЯЯППЯ. Эти формы—с двумя пиррихиями и соответствуют (кроме ф. 6, не имеющей соответствия) последовательно формам цезурованного пятистопника: 7-я—5-й, 8—8-й, 9—6-й, 10—9-й, 11—10-й.

12. ПППЯЯ. 13. ППЯПЯ. 14. ПЯППЯ. 15. ЯПППЯ. Эти формы—с тремя пиррихиями; из них ф. 14 соответствует ф. 11 цезурованного стиха, а ф. 15—ф. 12-й.

16. ППППЯ. Форма с четырьмя пиррихиями, неосуществимая.

На практике никогда не встречается ф. 12, и исключительно редки фф. 6, 13 и 15. Вот образчик последней:

с развАливающимися бортАми -'-/--/--/--/-'-/-

Вот пример бесцезурного пятистопника и графика его:

1 2 3 4

дождь пролетЕл; крутЫе облакА (ф. 8)
прошлИ медлИтельными косякАми; (11)
будЯк колЮчий и дурмАн белЕсый (4)
повырАстали из замкОв ружЕйных, (7)
да лОвкая покрЫла повилИка (10)
щитЫ с нерУсскими на нИх словАми. (4)

Бесцезурный пятистопник в тех формах, где на третьей стопе стоит пиррихий (напр. ф. 4), может иметь следующую структуру: словораздел между второй и четвертой стопами придется как раз после пиррихия (отметим знаком // этот словораздел):

ну, дЕлать нЕчего, // куплЮ гнедОго -’- / -’- / - - // -’- / -’- /-

Так построенная строка является совершенно тождественной со строкою четырехстопного ямба, снабженного цезурой перед третьей стопой, с наращенным на два слога левым полустишием; сравним:

над мОрем лАсковым I на бЕлой прИстани -’- / -’- / - - I -’- / -’- / - -

Различие лишь в том, что наш образчик такого четырехстопника—с дактилическим окончанием всей строки, что не более как случайность примера. Звучание же четырехстопника совершенно своеобразно. Поэтому надо следить, чтобы в пятистопный ямб не вкралось несколько строк указанного вида подряд, иначе пятистопник собьется на прихотливо построенный четырехстопник.

Пятистопник встречается почти исключительно с женскими и мужскими окончаниями, но иногда применяются и иные; вот образчик дактилических окончаний (последняя строка в приводимом примере—трехстопная):

тебЯ я вИдел тОлько рАз, любИмая,
но тОлько рАз мечтА с мечтОй встречАется,
в моЕй душЕ любОвь непобедИмая
горИт и не кончАется.

Пятистопный ямб весьма часто встречается в виде **белого стиха**, нерифмованным, и в этом облике является излюбленным размером для драматических произведений в стихотворной форме.

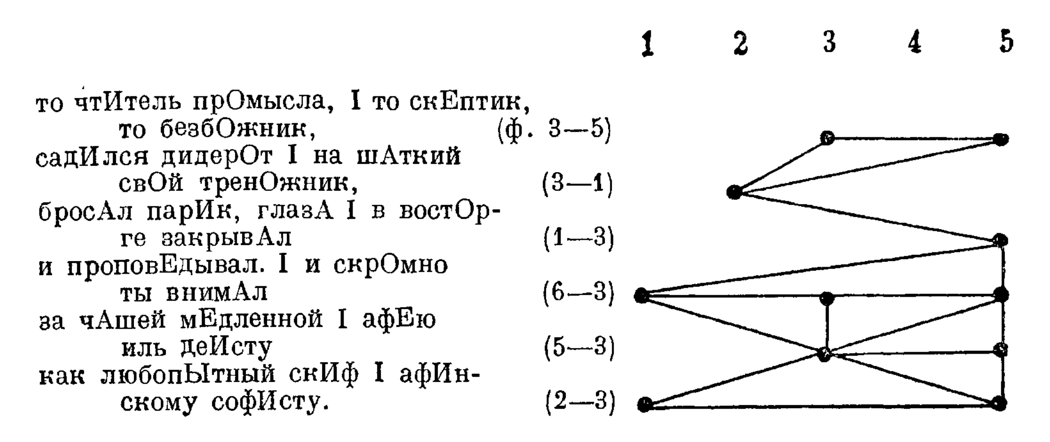
В белом пятистопнике, в порядке редчайшего исключения, встречается замена пиррихием **пятой, последней** стопы, но обязательно при полномерной, а не наращенной строчке. Например:

> когдА ж вы мнЕ прикАжете явИться?
> не знАю... в понедЕльник? в пятницу!

Пятистопный ямб охотно вступает в сочетания с ямбом других стопностей. Примеров не приводим, их нетрудно найти или составить самому.

§ 5. **Шестистопный ямб.** Этот размер несет обязательную цезуру после третьей стопы и таким образом распадается на два трехстопных полустишия. Второе полустишие имеет все четыре формы трехстопника. Первое же полустишие, помимо этих четырех форм, может иметь еще следующие: ЯЯП, напр.: **когдА-то цАрствовал,** ПЯП, напр.: **и разгорАешься** и ЯПП, напр.: **медлИтельнейшая.** Последний вид встречается крайне редко. Таким образом в первом полустишии—семь форм. Весь шестистопник, следовательно, может иметь (7 × 4) двадцать восемь форм. Практически же, поскольку форма 4 трехстопника почти никогда не встречается, равно как ф. 7 первого полустишия, то мы получаем пять форм для первого и три для второго полустишия, а всего (5 × 3) пятнадцать форм. Мы не будем их приводить; внимательный читатель без труда составит образцы сам.

Вот образчик шестистопного ямба (мы будем указывать формы по полустишиям) и графика:



Примечание: В приведенном примере последовательно идут: пара женских строк, затем пара мужских, затем пара женских и т. д., причем каждая пара рифмует; шестистопный ямб с таким расположением окончаний и рифм называется **александрийским** стихом.

Мы видим, что в приведенном отрывке только раз повторилась форма 5—3—на первой и пятой строке; с другой стороны, нетрудно заметить, что второе полустишие пять раз из шести

построено по форме третьей, первое же непрерывно меняется, повторив форму лишь один раз. Таким образом, в целом стих звучит весьма гибко и разнообразно, и наряду с этим все строки как бы приводятся к общему знаменателю, что придает стиху медлительное и торжественное звучание, не делая его, однако, монотонным.

Отсутствие цезуры на предуказанном месте, сдвиг ее на слог влево или вправо, болезненно ощущается слухом. Вот образец неправильной строки:

покА спасЕнья тЕсных // врАт ты не достИг.

Здесь заменяющий цезуру словораздел стоит не после шестого, а после седьмого слога.

Иногда левое полустишие шестистопника делают наращенным; в этом случае третья стопа пиррихием не замещается; так построенный шестистопник приобретает легкое, плясовое звучание:

медлИтельные взОры I к закАту обращАя, --'/--/--'/-I--'/--/--'/-

следЯ за облакАми I и за полЕтом птИц --'/--/--'/-I--/--'/--'

Встречается шестистопник и двухцезурный, с цезурами после второй и четвертой стопы; при этом вторая и четвертая стопы пиррихием не замещаются. Отрезки строки обычно делают наращенными на слог или на два; пример первого:

я презирАю I спокОйно, грУстно, I светлО и стрОго...

--/--'/-I--'/--'/-I--'/--'/-

пример второго:

тропОй олУненной I придЯ из Ельника I с охАпкой хвОроста...

--'/--'/--I--'/--'/--I--'/--'/--

Встречается еще особый вид шестистопного ямба, именуемый *ямбическим три́метром*. Этот стих представляет собою внешнее, механическое подражание соответственной форме древне-греческого стиха и применяется в переводах с греческого или в подражаниях греческим авторам. Суть ямбического триметра сводится, в имеющихся русских образцах, к следующему: 1) это шестистопный *бесцезурный* ямб; 2) *шестая* стопа его, в полномерных строках, *часто* замещается пиррихием, то есть фактически является пятистопником с дактилическим окончанием; 3) стих—белый. Вот как звучит этот тяжелый и плохо разработанный стих:

в тишИ ночнОй на смЕртных глЯдя с высотЫ,
в высОком нЕбе звЕзды блЕск свой прОлили,
и вЕчная услАда небожИтелей—
не обращАть свой равнодУшный взОр к землЕ.

Шестистопный ямб охотно соединяется с ямбическими строчками других стопностей, в частности с четырехстопником:

когдА для смЕртного умОлкнет шУмный дЕнь,
и на немЫе стОгны грАда
полупрозрАчная налЯжет нОчи тЕнь
и сОн, дневнЫх трудОв наградА...

§ 6. **Семистопный ямб.** Размер этот встречается довольно редко. Он строится с постоянною цезурой после четвертой стопы и распадается таким образом на четырехстопное и трехстопное полустишия. Правое—имеет все формы трехстопника; левое—все формы четырехстопника и еще несколько форм, в которых один из пиррихиев стоит на ч е т в е р т о й стопе; например: ЯЯЯП, ПЯЯП, ЯПЯП и (теоретически) ППЯП, ЯЯПП. Вот образец:

столЕтия-фонАрики! I о, скОлько вАс во тьмЕ,
на прОчной нИти врЕмени, I протЯнутой в умЕ...
но чтО горИт высОко тАм, I и чтО слепИт мой взОр?
над Озером, о, Индия, I застЫл твой метеОр.

Левое полустишие, обычно, ни усечениям, ни наращениям не подвергается.

§ 7. **Восьмистопный ямб.** Он несет обязательную цезуру после четвертой стопы, которая пиррихием не замещается и является, следовательно удвоенным четырехстопником, со всеми формами последнего для каждого полустишия. Вот образец:

мадОнна, сОлнце между звЕзд, I мадОнн прекрАсных украшЕнье,
ты в слАдость обращАешь скОрбь, I даЕшь и смЕрть, и возрождЕнье.

Иногда первое полустишие делают наращенным на один или два слога; вот образец первого:

о, мИлая, как я печАлюсь, I о, мИлая, как я тоскУю,
мне хОчется тебЯ увИдеть, I печАльную и голубУю.

Вот—второго:

но в дНи ещЕ свобОдных плАваний I под тЕми бУду плЫть ширОтами,
где рАдужные крАски рАковин I в струИстых снАх покОят дАль.

§ 8. **Сверхмногостопные ямбы** на практике не встречаются. Нам лишь однажды пришлось видеть стихотворение, сделанное десятистопным ямбом, представлявшим собою удвоенный пятистопник.

§ 9. **Вольный ямб.** Широко распространено свободное, в любой последовательности, сочетание разностопных ямбических строк, начиная от одностопного стиха и кончая шестистопным. Так написаны, например, «Горе от ума», лермонтовский «Маскарад», басни Крылова и др., и т. д.

Никаких определенных правил сочетания разностопных стихов в вольном ямбе нет. Вот образец такого стиха:

Гляжу, как время сыплет Кронос,
Как сухонький песочный волосок
Сбегает вниз, как золотой песок
Везувием накапливает конус,
И замирает вдруг, навек похоронив
Минуты хрупкий Геркуланум,
И мир мне видится—овеянный туманом,
Как миф.

Здесь первая и шестая строчки—четырехстопник, вторая, третья и четвертая—пятистопник, пятая и седьмая—шестистопник, последняя—одностопник.

Иногда в вольном ямбе встречаются строчки, состоящие из одного слога, например:

И кто осмелится их гласно объявлять,—
Глядь...

Здесь как бы паузой поглощается первый безударный слог одностопного ямба.

В редких случаях после многостопной женской строчки в вольном ямбе идет короткостопная женская же, хореическая строка, напр.:

Стремительных сигналов звук пронзает,
Раздирает...

Здесь наращенное окончание первой строки как бы замещает недостающий для ямба слог второй строки. Подобное строение, однако, едва ли может быть оправдано, и из статистики форм вольного ямба видно, что такие случаи, нередкие в XVIII веке, почти исчезли в практике XIX века.

§ 10. **Сверхсхемные ударения в ямбе.** Все ямбические размеры допускают замену любой стопы спондеем, но для ямба спондей дает сверхсхемное ударение не вторым слогом (как для хорея), а первым:

˙ ’
\- -

Вот спондей на первой стопе:

швЕд, рУсский кОлет, рУбит, рЕжет. ˙’- -/ - ’-/ - ’-/ - ’-/ -

Вот строка с двумя спондеями на второй и четвертой стопе:

глядИ: **вОт Он**, злодЕй, **нАш плЕ**нник. - ’-/ ˙- ’-/ - ’-/ ˙- ’-/ -

Если спондей занимает одну из внутренних стоп, а ей предшествует пиррихическая стопа, то первое слово спондея непре-

менно должно быть односложным (оно могло бы быть и двух- или трехсложным, начинаясь в пиррихической стопе), например:

и тИхо мОлвила: **дАй пИть.** - -’ / - -’ / - - / -˙ -’

Здесь пиррихий на третьей стопе, спондей на четвертой; спондей отделен от пиррихия словоразделом; первое его слово односложно. А вот образец неправильного стиха:

и тИхо мОлвит: **подАй пИть.**

Структура та же, но словораздел рассекает пиррихий; первое слово спондея двухсложное, и стих выходит сбитым.

Вот образец еще более резкого нарушения стиха, допущенного Гоголем в его идиллии «Ганц Кюхельгартен»:

эх, стЫдно, гАнц, забЫть **своегО дрУга.**

Здесь сверхсхемное ударение спондея с предшествующим пиррихием охвачено одним словом: **своего.**

Примечание: Неопытные стихотворцы чаще всего нарушают это правило, когда им надо применить словосочетание типа моЕ сЕрдце; напр.: прекрАсно знАет моЕ сЕрдце. Самый простой выход из затруднения—дать синтаксическую перестановку, инверсию: моЕ прекрАсно знАет сЕрдце.

У Пушкина несколько раз встречаются такого типа спондеи после пиррихия:

несЕтся в гОру во вЕсь дУх,

где первый слог спондея занят односложным словом, но ему предшествует слитный с ним предлог. Современная Пушкину критика указывала на такие строки как на ошибочные и, видимо, была права. Пушкин же указывал, что здесь спондея вообще нет, что слово: **весь** (и другие, подобные) утрачивает ударение, и предлагал такую схему данной строки:

- -’ / - -’ / - - / - -’

Из сказанного ясно, что спондей не может стоять на второй стопе, если первая замещена пиррихием: два безударные слога пиррихия, которые должны быть отделены от спондея словоразделом, не могут висеть в воздухе. Однако один такой спондей на второй стопе при пиррихической первой встречается у Пушкина, с нарушением правила об отделении первого слога спондея:

и семИ тЫсячах душАх.

Пушкин, повидимому, здесь не усматривал спондея, считая слово: **семи** утратившим ударение, атонированным.

Сравнительно часто та или другая стопа ямба, чаще всего первая или послецезурная (но никогда не последняя) замещается хореической стопой, но при том обязательном условии, что ударение хореической стопы дано односложным словом, например:

бОй барабАнный, клИки, скрЕжет ⸍- -/-⸍-/-⸍-/-⸍-/-

здесь хореем замещена первая стопа. Вот строчка, где нарушено правило об односложном слове:

клИки несУтся в пОле брАнном.

Хорей образован двухсложным словом, и стих звучит фальшиво.

Изредка, впрочем, встречаются исключения из этого правила: хореическое ударение образуется первым слогом двухсложного и даже трехсложного слова. Допускается это лишь в тех случаях, когда такое слово произносится с большим повышением голоса на первом слоге, в «страстной» интонации. Такое повышение голоса как бы снимает ударение и позволяет слегка ударить на второй, ямбический слог. Например:

на вЕтвях лИра и венЕц...
увЫ, друзьЯ, сей хОлм—могИла.
здесь прАх певцА землЯ сокрЫла.
бЕдный певЕц!

Последняя двухстопная строчка дает хорей, образованный двухсложным словом, но, благодаря особому произношению первого слова: **бе!дный,** звучит правильно.

Изредка подобная конструкция попадается при подчиненности первого слова второму: во-первых, с применением чисто служебных слов: **между, против** и т. п., например:

между онЕгиным и мнОй...
против устАлости и скУки...,

причем эти слова явно утрачивают ударение; и, во-вторых, с применением слов, образующих со следующим одно понятие:

с тЕмно-кудрЯвой головОй...
дЫмно-легкО, мглИсто-лилЕйно...

(в этой строке два хорея: на первой и третьей стопе). Такие слова также утрачивают ударение. Сравним:

с тЕмной, кудрЯвой головОй.

При таком строе подчиненность первого слова исчезла, ударение на нем не стушевывается, и стих оказывается смятым.

Если хорей занимает одну из внутренних стоп, то перед ним должен быть смысловой перерыв:

но ктО трубИл? // **ктО** чародЕя... -⸍/-⸍//⸍-/-⸍/-

Вот пример строки, где это правило нарушено:

но ктО трубИл в **рОг**? // чародЕя...

То же правило действует, если хореическая стопа следует за пиррихической:

граммАтику, // **двЕ** петриАды.

Стих, где это правило нарушено, например:

послЕдняя **дОчь** // УмерлА...,

звучит трехстопным амфибрахием: --́-/--́-/--́(-).

Примечание: 1. Хореическая стопа с последующей ямбической часто именуются *хориямбом* (не смешивать с *холиямбом*,— одним из древне-греческих размеров).

2. Стоит закрепить в памяти тютчевскую строчку: *мЫсль изречЕнная Есть лОжь*; в ней объединены все стопы, встречающиеся в ямбических размерах: хорей на первой стопе, ямб на второй, пиррихий на третьей и спондей на четвертой; при этом хорей построен правильно (при помощи односложного слова) и спондей правильно отделен от пиррихия. Эта строчка может служить лекалом.

Г. МНОГОСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ

§ 1. **Пеоны.** Древне-греческая метрика среди других *четырехсложных* стоп знала следующие:

1. -́---
2. --́--
3. ---́-
4. ----́

называвшиеся *пеóнами*, с нумерацией 1-й, 2, 3, 4 сообразно тому месту, тому слогу, где ложилось ритмическое ударение. Нетрудно видеть, что пеон 1 представляет собою хорей плюс пиррихий, а пеон 3—пиррихий плюс хорей; пеон 2—ямб плюс пиррихий, пеон 4—пиррихий плюс ямб; иначе говоря, нечетные пеоны соответствуют хорею, четные—ямбу. В русском стихосложении нередко применялись чистые пеоны, то есть в хореических или ямбических стихах правильно чередовались хореические или ямбические стопы с пиррихическими.

§ 2. Вот образцы четырехстопных пеонов 1-го и 3-го:

1. спИте, полумЕртвые, увЯдшие цветЫ,
тАк и не видАвшие расцвЕта красотЫ.

-́---/-́---/-́---/-́(---)

Этот пример мог бы трактоваться и как семистопный хорей с пиррихиями на второй, четвертой и шестой стопах.

3. завенЕли, застонАли золотЫе веретЕна
в упоИтельном сплетЕньи опьянЯющего звОна.

--'-/--'-/--'-/--'-

Эти строчки можно было бы рассматривать и как восьмистопный хорей с пиррихиями на первой, третьей, пятой и седьмой стопах.

У Брюсова есть любопытный образчик третьего пеона, где вторая и четвертая пеонические стопы замещены четырехбезударной стопой (----, дипиррихием):

перекИдываемые, опрокИдываемые

--'-/----/--'-/----

разозлИлись, разбесИлись белоУсые угрИ.

--'-/--'-/--'-/--'(-)

§ 3. Вот образец четырехстопного пеона 2-го:

в грядУщие громОвые сверкАющие вЕсны

-'--/-'--/-'--/-'-(-)

как в рАдуги прозрАчные спускАется пророк.

-'--/-'--/-'--/-'(--).

Эти образцы можно рассматривать, как семистопный ямб с пиррихиями на второй, четвертой и шестой стопах.

Пеон 4 как самостоятельный размер в практику не вошел. Любая строка шестистопного ямба с пиррихиями на первой, третьей и пятой стопах может рассматриваться как трехстопный пеон 4:

под гильотИною версАль и трианОн.

---'/---'/---'

Возьмем, однако, две следующие строки пеона 4:

и отвечАю, неожИданно грозЯ,
самоубИйственною жЕртвою ферзЯ.

---'/---'/---'

В этих строках, равных шестистопному ямбу, как мы видим, нет установленной цезуры: первый словораздел стоит после пятого слога в первой строке и после седьмого во второй. Стих все же ощущается вполне стройным. Этот, казалось бы, незначительный факт проливает свет и на природу стопы, и на природу цезуры. Здесь у нас трехстопный пеон. Три единицы меры охватываются восприятием в едином акте, и расчленения на две части цезурою—не нужно. Отсюда: стопа, сколько бы в ней ни было слогов, есть единица изме-

рения строки, как мы уже говорили выше; большая же цезура есть рассечение длинного ряда единиц, помогающее их «сосчитать» двумя актами восприятия.

§ 4. Пеонические размеры, в виде частных случаев постоянно встречающиеся во многостопных ямбах и хореях и осуществимые в небольших стихотворениях в чистом виде, естественно, не могут лечь в основу крупных по объему произведений, так как в них соотношение числа ударных и числа безударных слогов очень далеко от свойственного русскому языку соотношения. Длительное применение пеонических размеров было бы просто неосуществимо.

§ 5. **Пентоны.** Строго говоря, о пентонах можно было бы и совсем не упоминать, ибо нам известны лишь единичные случаи их применения. Однако, поскольку учащийся может встретиться с этой формой или пожелать ее разработать, мы невправе обойти их молчанием.

Греческая метрика знала ряд пятисложных стоп, в том числе и те, которые мы назовем общим именем пентонов, хотя у греков каждая из них имела свое наименование. Пентон— пятисложная стопа; ударение в ней может лежать на любом из слогов; отсюда пять видов пентона (как у пеона четыре вида): первый, второй и т. д. Стихотворение пишется одним из них. Мы встречали лишь пентоны второго и третьего вида. Вот образец четырехстопного пентона 2-го:

безвОдные золотИстые пересЫпчатые бархАны

- -́ - - - / - -́ - - - / - -́ - - - / - -́ - (- -)

стремЯтся в полусожжЕнную неизвЕданную странУ.

- -́ - - - / - -́ - - - / - -́ - - - / - -́ (- - -)

Вот трехстопный пентон 3-й:

приближАются задымлЕнные парохОды,

- - -́ - - / - - -́ - - / - - -́ (-)

разворОченные снарЯдами крейсерА.

- - -́ - - / - - -́ - - / - - -́ (- -)

Ясно, что в длинном произведении пентонический размер не может быть осуществлен по той же причине, что и пеонический (см. § 4).

Д. АНАКРУЗА

§ 1. Двухсложные размеры требуют обычно строгой выдержанности: если первая строчка стихотворения—хорей, то и все последующие будут хореями; если первая—ямб, то и дальше будут следовать ямбы. Делались, правда, попытки, пользуясь мужскими окончаниями в хорее и женскими в ямбе, переходить

в последующей строке в первом случае к ямбу, во втором к хорею, но в широкую практику этот прием не вошел.

Примечание: В английской поэзии подобное явление весьма распространено.

Трехсложные же размеры, вообще выдерживаясь строго, тем не менее безболезненно могут в последовательности строк сменяться один другим. Вот восемь строк:

Русалка плыла по реке голубой
  Озаряема полной луной,
И старалась она доплеснуть до луны
  Серебристую пену волны.
И шумно катясь, колебала река
  Отраженные в ней облака,
И пела русалка, и звук ее слов
  Долетал до крутых берегов.

Здесь строки 1, 5, 7—амфибрахий, остальные—анапест; причем, хотя все трехстопные строчки анапестические, но и одна четырехстопная—тоже анапестическая; таким образом, не приходится говорить о выдержанной последовательности. Тем не менее стихотворение звучит прекрасно.

Вот еще четверостишие:

Где вы, грядущие гунны,
Что тучей нависли над миром?
Слышу ваш топот чугунный
По еще неоткрытым Памирам.

Здесь первая и третья строки—трехстопный дактиль, вторая—трехстопный амфибрахий, четвертая—трехстопный анапест. И опять—стихи звучат вполне стройно.

Так как в трехсложных размерах принцип чередования ударных и безударных слогов один и тот же (ударный слог отделен от следующего ударного двумя безударными), то амфибрахий может рассматриваться как дактиль с прибавленным слева одним безударным слогом:

-ˈ--/-ˈ--/-ˈ--/-ˈ--   равняется: -/ˈ---/ˈ---/ˈ---/ˈ--(-)

точно так же анапест можно считать дактилем с прибавленными к нему слева двумя безударными слогами:

--ˈ-/--ˈ-/--ˈ-/--ˈ-   равняется: --/ˈ---/ˈ---/ˈ---/ˈ-(--)

Построим сообразно этому схему приведенного выше брюсовского четверостишия:

гдЕ вы, грядУщие гУнны,   /ˈ---/ˈ---/ˈ--(-)
что тУчей навИсли над мИром?   -/ˈ---/ˈ---/ˈ--(-)
слЫшу ваш тОпот чугУнный   /ˈ---/ˈ---/ˈ--(-)
по ещЁ неоткрЫтым памИрам.   --/ˈ---/ˈ---/ˈ--(-)

И мы можем трактовать данное четверостишие как трехстопный дактиль, в котором вторая строка наращена слева одним безударным слогом, а четвертая—двумя.

Такая надставка слева одного или двух слогов называется: ана́круза.

Обратные переходы, отбрасывание одного или двух неударяемых слогов в начале стиха называется антианакруза. Если бы мы приведенное четверостишие читали в обратной последовательности строчек, снизу вверх, то можно было бы говорить, что перед нами антианакруза.

§ 2. Явление анакрузы расширяет возможности стихотворца, позволяя свободнее строить стихи; однако, если стихотворение сделано в одном каком-нибудь размере, и на протяжении 20—30 строк вдруг встретятся одна-две с анакрузой, то это должно произвести впечатление случайности и неряшливости; как правило: если избирают анакрузированную систему, то анакрузы и антианакрузы должны итти «густо».

Е. ЛОГАЭДИЧЕСКИЕ СТИХИ

§ 1. Нередко возникает вопрос: можно ли соединять в одной строке или в одной строфе разные размеры, как попало?

При механическом подходе к стихам может показаться, что такое случайное соединение имеет место, например, в свободном стихе, которому у нас далее посвящена глава. На самом деле свободный стих нисколько не в меньшей степени является продуманной системой, чем так называемый «правильный стих», который мы до сих пор разбирали. Далее, мы видели из предыдущего разбора, что наши размеры часто осложняются лишними или пропущенными ударениями, перебоями (вроде хориямба), наращением и усечением полустиший и т. д.; однако, все эти отступления от условной схемы размера строго систематизированы, и заданная схема, метр, доминирует над всеми отступлениями. Таким образом, в одной строчке, как правило, не сочетаются разные размеры; то, что кажется, например, введением амфибрахия в ямб (на лУнном нЕбе чернЕют вЕтки: -ˊ-/-ˊ--/-ˊ-/ˊ--- и т. п.), является просто наращением полустиший.

В последовательности же строк, на примере хотя бы анакрузированных стихов, мы видим, что размеры могут соединяться. Но можно ли сочетать, скажем, ямбические строчки с анапестическими, с тем, чтобы дальше шел дактиль, а потом хорей, а потом ямб?

Так построенные стихи неизбежно произведут впечатление сумятицы и путаницы и ничем не будут отличаться от рубленой, рифмованной прозы.

Однако, **упорядоченное** соединение размеров в строфе или даже в строке, такое соединение, которое может быть сразу уловлено слухом и узнаваемо при повторении, вполне допустимо. Так организованные стихи называются **логаэдическими**.

§ 2. **Простые логаэды.** Возьмем строфу из шести строк:

у прикАзных ворОт
собирАлся нарОд
гУсто,
говорИл в простотЕ,
что в егО животЕ
пУсто.

Длинные строки здесь—бесспорный двухстопный анапест. А короткие? Одностопный хорей? усеченный дактиль? Или «антианакрузированный одностопный наращенный анапест»

[(- -) -́ / -],

как его определял один теоретик? Но, что́ бы ни представляли собою эти короткие строчки, ясно одно: они—одинаковой структуры, они—идут упорядоченно, после каждой пары длинных строк. И наш слух ощущает это «смешанное построение» как вполне правильный стих. Вот еще образец:

внимАет Он привЫчным Ухом
свИст,
марАет Он едИным дУхом
лИст.

Длинные строчки — бесспорный четырехстопный ямб. А короткие? Их с одинаковым правом можно считать антианакрузированным на слог ямбом, антианакрузированным на два слога анапестом, усеченным на слог хореем, усеченным на два слога дактилем и пр. И опять-таки: чем бы ни являлись эти односложные строчки, они расставлены упорядоченно, и стих ощущается—стихом. Возьмем еще пример:

гУбы моИ приближАются
к твоИм губАм,
тАинства снОва свершАются,
и мИр как хрАм.

Длинные строки—полномерный трехстопный дактиль; короткие—двухстопный ямб. Стих тем не менее звучит как весьма четкий и строгий.

Так организованные стихи, где в пределах строфы упорядоченно чередуются строки разных размеров, ясной и ощутимой сразу структуры, называются **простыми** логаэдами.

§ 3. **Сложные логаэды.** Если же разные размеры, в явственных, размежеванных четкими словоразделами, отрезках, соединены в одной строке, причем строки разной структуры упорядоченно расположены в строфе, то такие стихи называются сложными логаэдами.

Вот шесть строк:

наявУ ли всЕ? врЕмя ли разгУливать?
лУчше вЕчно спАть, спАть, спАть, спАть,
и не вИдеть снов.
снОва Улица. снОва пОлог тЮлевый,
снОва, что ни нОчь, стЕпь, стОг, стОн
и тепЕрь, и впрЕдь.

Что это за стих? Вслушавшись, мы замечаем, что в начале каждой строчки есть отрезок в пять слогов (короткие строчки он покрывает полностью), одинаково построенный; вот эти отрезки:

наявУ ли всЕ...
лУчше вЕчно спАть...
и не вИдеть снОв...
снОва Улица...
снОва, что ни нОчь...
и тепЕрь, и впрЕдь...

Это бесспорный трехстопный хорей (четвертый отрезок: снова улица, хотя и не несет ударения на 5-м слоге, но, будучи частью строки и подчиняясь инерции предыдущих трехстопных отрезков, осваивается тоже как трехстопник). Все эти отрезки, там, где они составляют часть строки, легко отделяются от последующей части четким словоразделом. Далее: продолжение первых строк каждого трехстишия (строки первая и четвертая всего отрывка) звучит так:

врЕмя ли разгУливать...
снОва пОлог тЮлевый...

Бесспорный трехстопный хорей с дактилическим окончанием, наращенный. Далее: продолжение вторых строк каждого трехстишия (строки вторая и четвертая всей строфы) звучит так:

...спАть, спАть, спАть...
...стЕпь, стОг, стОн...

Отметим, попутно, что в первом случае трижды повторяется одно слово, а во втором хотя и разные, но каждое начинается одним и тем же звуком: ст-, чем подчеркивается их равновесность. Чем бы ни были эти трехударные отрезки (тримакром ли, двухстопным ли усеченным спондаизованным хореем, трехстопным ли «стянутым» хореем,—«спать-и-спать-и-спать»—),

они построены единообразно и занимают в строфе одно и то же место. И строфа построена так:

трехстопн. усеч. хорей I трехстопн. наращенный хорей
» » » I трехударный отрезок
» » » /⌣——⌣/
» » » I трехстопн. наращенный хорей
» » » I трехударный отрезок
» » » /⌣——⌣/

Вот еще образчик сложного логаэдического стиха:

полОгий бЕрег I мЯгко сошЕл/к волнЕ,
песОк сиЯет, I знОем прогрЕт/насквОзь,
прозрАчный пАрус I тИхо скользИт/вдАль,
лЕнью ленИвой I ласкАет пОлдень.

В первых трех строках первый отрезок, отделенный знаком I,—двухстопный женский ямб. Второй отрезок в тех же трех строках, отделенный знаком /, двухстопный мужской дактиль. Третий отрезок в первых двух строках—одностопный ямб, в третьей—одноударник. В четвертой строке первый отрезок—двухстопный женский дактиль, второй—двухстопный женский ямб (т. е. тот стих, которым все время начинались строки, сейчас заканчивает строку). Та же структура повторяется в следующих строфах. Слух легко улавливает упорядоченность строя, и сложная, смешанная конструкция звучит стихом.

Сложные логаэды чаще всего применяются при переводах античных поэтов или в подражаниях им; равным образом при переводах персидских, узбекских, туркменских и пр. стихов.

Ж. ОБРАТИМЫЕ СТИХИ

§ 1. Многие вариации многих размеров представляют собою такую стиховую структуру, которая, при перестановке заполняющих ее слов, может превратиться в другую стиховую структуру, представляющую собой а) вариацию того же размера, б) вариацию другого размера. Иные структуры являются как бы «двуликими», то есть способными включаться в разные размеры, поддаваясь инерции предшествующих строк. Такие формы и вариации называются обратимыми.

В стихотворческой практике весьма важен учет обратимых форм, так как, в одном случае, перестановкой слов достигается лучшее звучание, в другом есть возможность перейти из размера в размер (например в анакрузированных стихах) и т. д. Формы эти до сих пор не подвергнуты систематизации, в силу чего мы ограничимся только несколькими примерами разных типов обратимости.

§ 2. **Двуликие строки.** Возьмем строчку: **и клАнялся непринуждЕнно.** Что это за размер? Это может быть седьмою формой четырехстопного ямба с женским окончанием:

- -́ / - - / - - / - -́ / -

Но это может быть и трехстопным амфибрахием с трибрахием на второй стопе, причем трибрахий рассечен правильно: тот его слог, который соответствует схемному ударному, является первым слогом слова:

- -́ - / - - - / - -́ -

Перед нами типичная «двуликая» строчка, которая может быть легко введена и в четырехстопный ямб, например:

легкО мазУрку танцовАл
и клАнялся непринуждЕнно...,

и в трехстопный амфибрахий:

легкО по паркЕтам скользИл
и клАнялся непринуждЕнно

В ямбической конструкции эту двуликую строчку мы произнесем, как бы подчеркивая два ее слога, где должны были бы стоять ямбические ударения: и клАнялся не**при**нуждЕнно; в амфибрахической мы чуть-чуть подчеркнем лишь один слог, на который должно было бы лечь амфибрахическое ударение: и клАнялся **не**принуждЕнно (конечно, не следует думать, что мы должны у д а р я т ь на подчеркнутые слоги; мы лишь легчайшим, едва уловимым напряжением голоса выделяем их).

Вот еще строка: **утомИтельные разговОры.** Она может быть пятистопным хореем с пиррихием на первой, третьей и пятой стопах и трехстопным анапестом с трибрахием на второй стопе:

1. слИшком чАсто мы с тобОй ведЕм
   утомИтельные разговОры.
2. слИшком чАсто с тобОй мы ведЕм
   утомИтельные разговОры.

Здесь любопытно, что и первая строка перешла в анапест лишь в результате перестановки двух слов (в данном случае первая стопа анапеста замещена амфимакром). Таким образом, оказывается, что «центр» различия между пятистопным хореем и трехстопным анапестом лежит на шестом-седьмом слогах: четкое ударение на шестом—дает анапест, на седьмом—хорей, например:

слИшком мЕдленно сЫн мой считАет;
слИшком мЕдленно мой сЫн считАет.

Первая строка анапест, вторая хорей.

§ 3. **Обратимые строки в рамках размера.** Возьмем строку: **красАвицы, для вАс однИх.** Это—третья форма четырехстопного ямба,—с пиррихием на второй стопе. Переставим слова: **для вАс, красАвицы, однИх.** Это тот же четырехстопный ямб, но формы четвертой, с пиррихием на третьей стопе. Звучание, однако, различно. Возьмем еще строчку: **перебегАл полЯ русАк.** Это вторая форма четырехстопного ямба. Переставляя слова, получим третью форму: **русАк перебегАл полЯ** и четвертую: **русАк полЯ перебегАл.** Во всех случаях звучание различно. Кроме того, иногда перестановкой легче удается подвести строку под рифму.

Возьмем строчку: **желАнный дЕнь давнО настАл.** Это первая, полноударная форма четырехстопного ямба. Словоразделы в ней идут после 3, 4, 6 слогов. Переставим слова: **давнО желАнный дЕнь настАл;** форма не изменилась, размер тот же, но словоразделы переместились: они идут после 2, 5, 6 слога. Переставим еще: **давнО настАл желАнный дЕнь.** Все то же, но словоразделы опять сместились, идут после 2, 4, 7 слогов. Для развитого слуха звучание далеко не одинаково, и статистика показывает, что поэты от Державина до Блока одни конструкции такого рода предпочитали другим.

Упражнение: анализировать стихи первоклассных поэтов, пробуя, поскольку позволяет синтаксис, переставлять внутри строк слова, оставаясь в рамках того же размера. Удобнее делать это в белых стихах, чтобы не связывала рифма. Отмечать, как меняется звучание.

3. СЛОВОРАЗДЕЛЫ В СТИХЕ

§ 1. Выше мы неоднократно обращали внимание читателя на расположение словоразделов в тех или других, преимущественно трехстопных трехсложных размерах. Выбирали мы эти размеры потому, что в них расположение словоразделов несложно и в то же время может быть разнообразным. Значение словоразделов для стиха значительно.

Дело в том, что безударные слоги слова неодинаковы по своему произносительному характеру. Слоги, предшествующие ударному, выговариваются со все возрастающей отчетливостью, причем предударный слог звучит вполне ясно, предпредударный—менее ясно. Заударные слоги, т. е. идущие после ударного, в значительной мере стираются в произнесении (так называемое явление редукции, подробное изложение которого можно найти в любом хорошем курсе фонетики); грубый пример: выражение **Марья Ивановна** мы произносим: **МарьИванна.**

В силу этого предударные слоги дают восходящее, наступательное движение голоса к господствующей точке слова, к ударному слогу, а слоги заударные—движение нисходящее, «выдыхающееся». Поэтому далеко не безразлично, какие слово-

разделы будут доминировать в стихотворной строчке—мужские ли, стоящие сразу после ударного слога и останавливающие голос на кульминационной точке, или дактилические, стоящие через два слога после ударного и предшествуемые двумя ниспадающими ступенями, или гипердактилические. Сравним две строки пятистопного ямба одной и той же формы, но с различно расставленными словоразделами (в схеме на этот раз значком / укажем словоразделы):

ужЕ перелетЕл за океАн	- -́ / - - - -́ / - - -́
томИтельная мЕдленная нОчь	- -́ - - - / -́ - - - / -́

В обеих строках ударения лежат на тех же слогах, но словоразделы в первой мужские, во второй—гипердактилические; первая строка энергична и полётна, вторая—тягуча.

§ 2. По расположению словоразделов каждый размер и каждая его форма имеют строго определенное количество видов, так называемых **м о д у л я ц и й***; мы не имеем возможности здесь указать их полностью; мы приведем схемы модуляций всего по двум размерам (трехстопный анапест и форма четвертая четырехстопного ямба), и внимательный читатель сам уловит, как надо выводить модулятивные схемы. Косой черточкой будем означать здесь словоразделы.

Трехстопный анапест.	Четырехстопный ямб, форма 4.
а - - -́ / - - -́ / - - -́	а - -́ / - -́ / - - - -́
б - - -́ - / - -́ / - - -́	б - -́ - / -́ / - - - -́
в - - -́ - - / -́ / - - -́	в - -́ / - -́ - / - - -́
г - - -́ / - - -́ - / - -́	г - -́ - / -́ - / - - -́
д - - -́ - / - -́ - / - -́	д - -́ / - -́ - - / - -́
е - - -́ - - / -́ - / - -́	е - -́ - / -́ - - / - -́
ж - - -́ / - - -́ - - / -́	ж - -́ / - -́ - - - / -́
з - -́ - - / - -́ - - / -́	з - -́ - / -́ - - - / -́
и - - -́ - - / -́ - - / -́	

Нетрудно видеть, что модуляции трехстопного анапеста распадаются на три группы; в первой (а, б, в) второй словораздел—мужской, во второй (г, д, е) он же—женский, в третьей

* Подробную номенклатуру модуляций и статистику встречаемости см. в моем «Трактате о русском стихе», изд. 2. Москва, ГИЗ, 1922.

(ж, з, и) он же—дактилический; первый же словораздел в последовательных модуляциях каждой группы—то мужской, то женский, то дактилический. Если бы перед нами был не трех-, а четырехстопный анапест, то число модуляций было бы уже не 9, а 27, так как к а ж д о й из модуляций трехстопника могло бы соответствовать т р и местоположения нового словораздела, появившегося в результате введения четвертой стопы и, следовательно, четвертого слова. В схеме модуляций ямба мы видим четыре группы (а, б; в, г; д, е; ж, з). Последовательно по группам второй словораздел является мужским, женским, дактилическим, гипердактилическим; первый же словораздел в каждой группе то мужской, то женский попеременно.

П р и м е ч а н и е: Пишущий стихи, избрав для данного стихотворения тот или другой размер, н е н а м е ч а е т его модуляций заранее: они возникают свободно и зависят лишь от того, какие слова (в смысле числа слогов и расположения ударения) применяет стихотворец; однако, там, где возможна о б р а т и м о с т ь форм или модуляций, необходимо избрать ту, которая характером звучания соответствует духу данной фразы; например, строчка: т и х а у к р а и н с к а я н о ч ь могла бы иметь такой вид: у к р а и н с к а я н о ч ь т и х а; однако здесь за ниспадающим гипердактилическим словоразделом шел бы мужской и далее—мужское окончание; строка кончилась бы двумя подъемными голосовыми движениями и создавала бы впечатление энергичности, что противоречило бы внутреннему содержанию изображаемого пейзажа; поэтому пушкинская строчка несравненно лучше возможного ее варианта.

И. ДЕФОРМАЦИЯ СЛОГА

Как правило, слово входит в стих в своем естественном виде,—с тем же количеством слогов и положением ударения, с какими оно употребляется в разговорной речи. Однако иногда встречаются некоторые видоизменения того или другого слога в слове, применительно к требованиям стиха.

Самый распространенный вид— с т я ж е н и е двух слогов в один; выше мы уже упоминали об этом. Стяжение может происходить там, где подряд идут два гласных звука; например: милл**ио**н, брилл**иа**нт, **Ие**русалим, **ау**дитория, цейхг**ау**з, Ар**ио**ст, знан**ие**, революц**ио**нный и т. д. Такие два смежных слога могут считаться за один, если иначе слово не укладывается в размер; вот несколько образцов:

Скажи мне, ветвь **Е**русалима...

Померкни, солнце **Ау**стерлица... (как бы: **Ав**стерлица)

Револю**ць**онный держите шаг...

Лорд Байрон был того же мне**нья**...

П р и м е ч а н и е: При стяжении надо, однако, учитывать е с т е с т в е н н о с т ь его для данного слова, учитывать—привычно ли оно в разговорной речи. Так, например, известное пушкинское стяжение: Вперед, вперед, моя исто**рья**, прозвучало бы в современных стихах как искусственное, натянутое; так же натянуто звучало бы: мело**дья**, гармо**нья** и т. п.

Обратное явление—р а з л о ж е н и е слога. Мы говорим: счастье, судья, тайна; в стихах нередко можно встретить: счастие, судия; вот строка, где разложено слово **тайна**:

Тайи счастья моего.

Примечание: Здесь надо учитывать, что иногда разложение слога придает слову иной смысловой оттенок: судия вместо судья звучит торжественно и архаично (устарело); поэтому можно сказать: Где римский судия судил чужой народ,—и комично прозвучит: Назначен судией губернского суда.

Иногда разложению подвергают слог, где гласный звук отягчен несколькими согласными и трудно произносится; вот образчик такого стиха (в четырехстопном ямбе):

И вот Октябрь прогремел;

здесь слово: октябрь произносится как бы **октяборь.**

Порою встречается замещение слога звуковой группой, в которой вовсе нет гласного звука, например:

Гм, гм, читатель благородный...

или:

Ш-ш-ш! Слушайте! Собором положили...

Здесь безгласные междометия **гм, гм** и **ш-ш-ш**, произносимые отдельным напряжением голосовой щели, равняются в первом случае—двум слогам, а во втором—одному слогу.

Иногда, в редких случаях, ударение, стоящее на второстепенном по значению слове, угашается совсем или сдвигается на другой слог. Вот образец первого:

несравнЕнного вергИлия
я читАл и перечИтывал,
не старАясь подражАть емУ...

Здесь четырехстопный хорей с дактилическим окончанием; однако, в последней строке для того, чтобы стих не превратился в пятистопный хорей с мужским окончанием, приходится слово **ему** произнести слитно с предыдущим словом и без ударения:

не старАясь подражАтьему.

Вот пример второго:

дОлго спАть **было** совЕтникам...

Здесь слово **было,** несущее нормально ударение на первом слоге, приходится произнести со слабым ударением на втором слоге: **былО.** Такая передвижка ударения, как показывает практика, допускалась лишь в отношении слов вспомогательных, не имеющих самостоятельного значения.

Глава третья

ПАУЗНЫЙ СТИХ

А. ОБЩИЕ УКАЗАНИЯ

§ 1. Вопрос о природе стиховой паузы (иначе—л е й м ы) весьма сложен, и здесь мы его не будем разбирать. Для практических надобностей достаточно знать, что пауза 1) есть выпадение того или другого слога из ряда слогов, образующих стихотворную строчку, и 2) ее не следует отожествлять с большой цезурой, хотя остановка голоса на большой цезуре может длиться весьма ощутительное время, то есть являться паузой в обычном, общераспространенном смысле.

Возьмем уже приводившуюся нами строчку шестистопного хорея с цезурой после четвертой стопы, но с усеченным на слог первым полустишием. Поскольку первое полустишие утеряло один слог, мы можем сказать, что этот слог замещен паузой (в схемах паузу будем изображать знаком: ∧); вот эта строчка:

О, мой брАт, поЭт и цАрь, ∧ сжЕгший рИм ́- -/ ́- -/ ́- -/ ́- ∧ I ́- -/ ́- (-).

Заместим паузу звучащим слогом:

О, мой брАт, поЭт и вОин, сжЕгший рИм ́- -/ ́- -/ ́- -/ ́- - I ́- -/ ́- (-).

Мы слышим, что так измененная строка, хотя звучит и по-своему, остается стихом. Попробуем ввести лишний слог «на место цезуры»; вот первоначальный вид строки:

вокрУг менЯ I нарОды возмутИла...;

вот с лишним «на месте цезуры» слогом:

вокрУг менЯ все нарОды возмутИла.

Совершенно ясно, что вторая строчка перестала быть стихом. Следовательно—остановка на цезуре и пауза-лейма суть явления совершенно различные.

§ 2. Пауза может замещать один безударный слог или два (в трехсложных размерах); в последнем случае она именуется двойной и означается значком: $\wedge\wedge$. В иных случаях она замещает ударный слог стопы и называется тогда к о р н е в о й; значок: $\overline{\wedge}$.

Явления усечения строки и полустишия, а также антианакрустические структуры могут быть трактованы как паузы.

Б. ПАУЗЫ В ТРЕХСЛОЖНЫХ РАЗМЕРАХ

§ 1. Для удобства рассмотрения мы сведем здесь все три трехсложных размера к одному—к анапесту, считая амфибрахий анапестом с односложной антианакрузой (или—с односложной паузой в начале строки), а дактиль—анапестом с двусложной антианакрузой (или—с двойною паузой в начале строки).

Вот четыре строки трехстопного анапеста, где в каждой строке имеется одна односложная пауза:

из-за сИних $\wedge$ вОлн океАна	- - -́ / - $\wedge$ -́ / - - -́ / -
красный бЫк $\wedge$ припОднял рогА,	- - -́ / $\wedge$ - -́ / - - -́
и бежАли $\wedge$ лАни тумАна	- - -́ / - $\wedge$ -́ / - - -́ / -
под скалИстые $\overline{\wedge}$ берегА.	- - -́ / - - $\overline{\wedge}$ / - - -́

Мы видим, что в этом отрывке все паузы ложатся на вторую стопу; пауза четвертой строки замещает ударный слог, является, таким образом, корневой; во второй строке пауза идет после ударного слога,—такие паузы называются мужскими; в первой и третьей строках паузы следуют за безударным слогом и являются женскими.

Вот следующее четверостишие того же стихотворения:

под скалИстыми $\overline{\wedge}$ берегАми	- - -́ / - - $\overline{\wedge}$ / - - -́ / -
в многошУмной сырОй $\wedge$ тени	- - -́ / - - -́ / $\wedge$ - -́
серебрИстыми $\overline{\wedge}$ жемчугАми	- - -́ / - - $\overline{\wedge}$ / - - -́ / -
оседАли на мОх $\wedge$ онИ.	- - -́ / - - -́ / $\wedge$ - -́

Здесь в первой и третьей строках—корневые паузы на второй стопе, а на второй и четвертой строках—простые мужские паузы на третьей стопе.

Нетрудно установить, что корневая пауза на последней стопе невозможна. Невозможна она и на первой, так как отсеченные ею первые два безударных слога самостоятельно существовать не могут; теоретически она мыслима на первой

стопе при том условии, что эта стопа замещена амфимакром, у которого выпал его третий (второй ударный) слог, например, если вместо полной анапестической строки с амфимакром в начале:

крЕйсер «гнЕв» прорезАл океАн

поставить:

крЕйсер $\overline{\Lambda}$ прорезАл океАн.

Однако, ясно слышно, что такая строка не могла бы стоять рядом с приведенными выше строками.

Возможен случай, когда вторая стопа замещена трибрахием, и при этом пауза замещает первый слог третьей стопы:

обаЯтельными Λ словАми - - ' / - - - / Λ - ' / -

или ее второй слог:

обаЯтельнейшие Λ сказки - - ' / - - - / - Λ ' / -

Ясно слышно, что вторая строка, хотя в ней тот слог трибрахия, на котором должно было бы лежать схемное ударение, не является последним слогом слова (вопреки изложенному выше правилу), звучит в лад с прочими паузованными трехстопными строчками.

Встречается и такая конструкция: вторая стопа замещена трибрахием, но на ее второй слог ложится пауза:

превосхОдный Λ аэроплАн - - ' / - Λ - / - - '

В подобном случае пауза может лечь и на первый слог второй стопы:

проскользнУл Λ велосипедИст - - ' / Λ - - / - - '

При этом, хотя третий слог трибрахической стопы, на котором должно было бы лежать схемное ударение, не является первым слогом слова, строка не звучит смятой. Отсюда следует, что природа паузного стиха—иная, чем стиха обычного, и что паузник, подчиняясь как бы внутреннему напеву, легче преодолевает отступления от схемы.

§ 2. Рассмотрим применение двойных пауз. Вот четверостишие, где двойная пауза занимает во всех строках одно и то же место (стихотворение написано амфибрахием; мы будем его трактовать как анапестическое с односложной паузой в начале):

Λ сегОдня дурнОй ΛΛ дЕнь, Λ - ' / - - ' / ΛΛ '

Λ кузнЕчиков хОр ΛΛ спИт, Λ - ' / - - ' / ΛΛ '

Λ и сУмрачных скАл ΛΛ сЕнь Λ - ' / - - ' / ΛΛ '

Λ мрачнЕй гробовЫх ΛΛ плИт. Λ - ' / - - ' / ΛΛ ' .

Двойная пауза, выключая всю безударную часть стопы, резко подчеркивает оба слова, стоящие перед и за нею.

Двойная пауза может стоять на любой стопе, причем это не препятствует помещению пауз иных видов в других стопах или строках. Вот четверостишие, где имеются все виды пауз (нечетные строки—четырехстопные, четные—трехстопные):

пулемЕт задыхАлся, хрипЕл, ΛΛ бИл,	- - ' / - - ' / - - ' / ΛΛ '
Λ и с флАнгов летЕл Λ трезвОн,	Λ - ' / - - ' / - '
Λ одИннадцать рАз Λ в атАку ходИл	Λ - ' / - - ' / Λ - ' / - - '
Λ отчАянный Λ̄ батальОн.	Λ - ' / - - Λ̄ / - - '

Здесь в первой строке двойная пауза в четвертой стопе; в последней строке корневая пауза на второй стопе; во второй и третьей строках простые паузы на третьей стопе, обе мужские; последние три строки—амфибрахические и рассматриваются как анапестические с паузой в начале.

Вот любопытный образец трехстопного дактиля, где в нечетных строках по две двойных паузы, а в четных по одной простой:

днЕй ΛΛ бЫк ΛΛ пЕг,
мЕдленна лЕт Λ арбА.
нАш ΛΛ бОг ΛΛ бЕг.
сЕрдце Λ нАш барабАн.

Здесь промеженные двойными паузами слова звучат с исключительной резкостью.

Вот интересный образец семистопного паузника с анакрузами, изобилующего простыми и двойными паузами. Это так называемый б а л л а д н ы й стих, широко применяемый в английской поэзии и перешедший к нам через переводы английских стихов (например, Киплинга):

он бежИт ΛΛ чАс, он бежИт ΛΛ двА, он бежИт ΛΛ трЕтий Λ чАс,
- - ' / ΛΛ ' / - - ' / ΛΛ ' / - - ' / ΛΛ ' / - Λ '
Λ и сОлнце погАсло, и мЕсяц взошЕл, Λ и мЕсяц опЯть Λ погАс,
Λ - ' / - - ' / - - ' / - - ' / Λ - ' / - - ' / Λ - '
и винтОвкой Λ кАжется кАждый сучОк, и солдАтом Λ кАждый Λ кУст,
- - ' / - Λ ' / - - ' / - - ' / - - ' / - Λ ' / - Λ '
Λ но лЕс ΛΛ тИх, небосвОд ΛΛ чИст, ΛΛ а горизОнт ΛΛ пУст.
Λ - ' / ΛΛ ' / - - ' / ΛΛ ' / ΛΛ - / - - ' / ΛΛ '

Здесь в пятой стопе последней строки—трибрахий, два первых слога которого замещены двойной паузой.

§ 3. В редких случаях двойная пауза замещает не два безударных слога, а один безударный и один ударный, то есть сочетает в себе корневую и простую паузы. Вот образец:

∧ а чЕрный парИж запевАет ∧ внОвь, ∧ - -́ / - - -́ / - - -́ / - ∧ -́
∧ предмЕстье встаЕт, ∧ встаЕт, ∧ - -́ / - - -́ / ∧ - -́
∧ и знАмя, пылАющее ∧ как крОвь, ∧ - -́ / - - -́ / - - - / ∧ - -́
∧ вознОсит ∧‾∧ санкюлОт. ∧ - -́ / - ∧‾∧ / - - -́

Здесь любопытна третья строка, где пауза следует за трибрахической стопой, и строка четвертая, где паузами замещены безударный и ударный слоги второй стопы.

Если внимательно вслушаться в звучание этой четвертой строки, то легко заметить, что она звучит весьма сходно со строкой трехстопного ямба второй формы. Отсюда весьма важный для дальнейшего вывод: дав подряд две-три строки такого строя, дальше можно легко перевести стих в трехстопный ямб. Если строка сделана не в амфибрахии, как вышеприведенные, которые мы лишь для схемы перечерчиваем в анапесты, а в анапесте чистом, то при таком же строе она прозвучит весьма близко к четырехстопному хорею шестой формы:

или знАмя, пылАющее ∧ как крОвь, - - -́ / - - -́ / - - - / ∧ - -́
подымАет ∧‾∧ санкюлОт. / - - -́ / - ∧‾∧ / - - -́

Подобные же соотношения могут быть достигнуты в строках с другим количеством стоп, при накоплении пауз в смежных стопах.

§ 4. **Гекзаметр.** В ряду размеров, издавна применявшихся в русской поэзии, имеется так называемый дактило-хореический гекзаметр. Он представляет собою подражание древнегреческому и древнеримскому гекзаметру, которым написаны великие эпические поэмы античной литературы. В своем оригинальном виде, у греков, применявших иное стихосложение, чем мы, он являлся шестистопным усеченным на слог дактилем (причем у греков дактиль был сочетанием не ударного слога с двумя безударными, а д о л г о г о слога с двумя к р а т к и м и). Отдельные стопы гекзаметра, кроме пятой, могли быть заменяемы у греков стопою спондея (являвшегося у них сочетанием двух долгих слогов и равного, таким образом, по своей длительности стопе дактиля). При перенесении этого размера в русское стихосложение можно было оставить его просто шестистопным дактилем,—но в этом виде он был бы довольно однообразен, сильно уступая своему античному образцу. Стали применять в нем замену дактилических стоп другими, но не спондеями, так

как русский спондей (два ударных слога подряд) пригоден в ямбе, а не в дактиле, а хореями. На самом же деле, благодаря введению на место дактилических стоп—стоп хореических, наш гекзаметр стал просто шестистопным паузованным дактилем с женским окончанием со свободным расположением в строке одной или нескольких простых пауз. Вот несколько строк гекзаметра:

гнЕв, богИня, воспОй ахиллЕса, пелЕева сЫна...

'-∧-/'---/'---/'---/'---/'--(-)

в рОщах карИйских, любЕзных ловцАм, таИтся пещЕра...

'---/'---/'---/'-∧-/'---/'--(-)

бЕгом вОлны делЯ, из очЕй ушЕл и сокрЫлся...

'--∧/'---/'---/'-∧-/'---/'--(-)

Здесь в первой строке пауза на первой стопе, во второй—на четвертой стопе, в третьей две паузы на первой и четвертой стопах.

В редких случаях в гекзаметре встречается корневая пауза:

Юноша ль расцветАющий, мУж ли, годАми созрЕлый...

'---/∧̄--/'---/'---/'---/'--(-)

Теоретически, помимо последней стопы, которая, будучи усеченной на слог, сама по себе является «хореем», все стопы гекзаметра могут быть «хореизованы», т. е. строка превратится просто в шестистопный хорей; таким образом, гекзаметр может иметь 32 формы в четырех группах (совсем без «хореев», кроме последней стопы; с одним хореем, занимающим одно из пяти мест на первых пяти стопах; с двумя хореями, которые могут расположиться десятью способами; с тремя хореями, дающими тоже десять комбинаций расположения; с четырьмя хореями, что дает пять комбинаций; с пятью хореями). Практически же редко встречаются формы больше чем с тремя хореями.

Форма гекзаметра, в которой паузована первая стопа, внешне совершенно тождественна с пятистопным анапестом, первая стопа которого заменена амфимакром,—но звучит совершенно иначе. Введем так построенную строчку сначала в пятистопный анапест, а потом в гекзаметр:

1. побурЕвшие льдЫ разошлИсь, расступИлись пред Устьем
и полУденный вЕтр полыхАет весЕнним теплОм;
ныне чЕрный корАбль на свящЕнное мОре нисрУстим...
2. тУчи кронИон сгустИл, и под хлАдным дыхАньем борЕя
нЫне ∧ чЕрный корАбль на свящЕнное мОре ниспУстим.

Разница в звучании легко улавливается на слух.

Вариацией гекзаметра, часто применявшейся вместе с ним в небольших стихотворениях, является пентаметр. Практически он представляет собою тот же шестистопный дактиль, но усеченный на два слога (мужской) и имеющий двойную паузу в третьей стопе; по традиции кроме этой паузы допускаются лишь простые паузы в первых двух стопах; однако, нет никаких оснований не допускать их и в четвертой и пятой стопах. Сочетание гекзаметрической строки с пентаметрической называется элегическим двустишием. Вот образец:

Эхо, бессОнная нИмфа, скитАлась у брЕга пенЕя,
фЕб, Λ увИдев еЁ, ΛΛ стрАстию к нЕй воспылАл.

Первая строка здесь—чистый, непаузованный гекзаметр; вторая—пентаметр с паузой на первой стопе.

Вот пушкинское элегическое двустишие, где, вопреки традиции, допущена пауза во второй половине пентаметра:

Юноша трИжды шагнУл, наклонИлся, рукОй о колЕно
бОдро опЕрся, другОй ΛΛ пОднял Λ мЕткую кОсть...

Гекзаметр, как и пентаметр, обычно строится без рифм.

Гекзаметр давно вышел из практики; однако, будучи размером весьма гибким (особенно, если применять в нем корневые паузы, трибрахизировать те или другие стопы и т. д., чего старые стихотворцы не делали, и вообще богаче насыщать его паузами, он вполне заслуживает внимания стихотворца.

В. ПАУЗЫ В ДВУХСЛОЖНЫХ РАЗМЕРАХ

§ 1. По причинам, излагать которые здесь было бы затруднительно, двухсложные размеры, хорей и ямб, вообще избегают пауз. Одна из причин, более наглядная, та, что в двухсложных размерах, поскольку в них, благодаря пиррихизации, ударения неравномерно располагаются в строке, роль слога, как счетной единицы, значительнее, чем в трехсложных размерах; поэтому выпадение слога «сбивает» размер.

В силу этого, хорей допускает паузы лишь в форме усечения на границах полустиший; ямб же, не подвергающийся усечению, не несет и таких пауз. Вот образчик четырехстопного хорея с паузами во второй стопе (стих как бы членится на двухстопные полустишия;в приведенном ниже примере вторая строка трехстопная):

А у нАс Λ тИшь да глАдь,
бОжья благодАть,
А у нАс Λ сЕрых глАз
нЕт прикАзу подымАть.

Первая и третья строчки здесь паузованы.

Нам лишь однажды встретился образец ямба, пятистопного, где автор в каждую строчку вводил паузу; вот две строки:

сладчАйший, Λ невЫплаканный брЕд
чинОвника, Λ пОмните,—желткОва.

Здесь также паузы льнут к границе полустиший; стих звучит тяжело и искусственно.

Если приведенный выше образец паузованного хорея превратить в ямб, путем надставки одного слога в начале,—станет ясно на слух, что в хорее паузы все же более естественны:

тепЕрь у нАс Λ тИшь да глАдь,
госпОдня благодАть,
тепЕрь у нАс Λ сЕрых глАз
уж нЕт прикАзу подымАть.

Стих явно спотыкается.

§ 2. Однако, хотя паузованные двухсложники не встречаются как самостоятельный стих, но отдельные их строки, снабженные паузами, могут в силу этого становиться «двуликими» и давать основание для перехода стиха в трехсложные размеры. Так, в приведенном примере, строка: **а у нас тишь да гладь**—звучит как двухстопный анапест, замещенный амфимакрами, и за ней мог бы легко последовать чистый анапест.

Глава четвертая

СВОБОДНЫЙ СТИХ

А. ОБЩИЕ УКАЗАНИЯ

§ 1. Термин «свободный стих» является достаточно неопределенным; свободным стихом называют обычно такую организацию словесного ряда, при которой речь ощущается как стихотворная, но не укладывается в рамки описанных выше размеров, иногда именуемых «правильными».

Однако, во-первых, в эти рамки не укладывается и паузный стих, и логаэды; во-вторых, остается неясным, как же строится свободный стих, чтобы быть стихом, а не прозой; в-третьих, слушая различные образцы свободного стиха, мы без труда улавливаем, что он не представляет собою единой системы. Достаточно сравнить вот этот отрывок:

На всех вершинах
Покой;
В листве, в долинах,
Ни одной
Не вздрогнет черты...
Птицы дремлют в молчании бора.
Погоди только: скоро
Уснешь и ты...,

и этот:

Крала баба грозди,
Крала баба грузди,
Крала баба бо-бы и го-рох.
Да в ковыле бобыли то были,
Брали бабу на курок.

Мы ясно слышим, что первое восьмистишие звучит как отрезки обычной речи, произносимые в обычной говорной интонации, а второй отрывок подчиняется внутреннему напряженному мотиву (недаром автор, чтобы помочь уловить этот

мотив, рассекает слова: **бобы и горох** черточками), в данном случае—ритму барабанного боя:

тра́-та-та-та тА-та
тра́-та-та-та тА-та
тра́-та-та-та тА-та тА-та тА...

Таким образом, сохраняя термин «свободный стих» как общее наименование, мы будем пользоваться частными терминами: д о́ л ь н и к, т а́ к т о в и к и некоторыми другими, которые прилагаются к отдельным системам свободного стиха.

§ 2. Выше мы несколько раз показывали, как двуликие строки, будучи введены в последовательность строк с четко выраженным размером, подчинялись этому размеру, приобретали сходное с ним звучание. Эта способность стиховой формы вызывать в слушателе о ж и д а н и е подобной же формы и, благодаря этому, заставлять воспринимать неопределенные конструкции в определенном предшествующими формами виде—называется с т и х о в о й и н е р ц и е й. Роль стиховой инерции велика и в обычных размерах: именно благодаря ей мы воспринимаем вариации каждого данного размера как соизмеримые величины и можем ощущать поэтому разнообразие и гибкость стиха. Эта же инерция особенно важна в свободном стихе, позволяя охватывать многообразнейшие формы его строк в их соотношении,—в их сходствах и различиях. Кроме того в некоторых системах свободного стиха инерция попросту формирует его изгибы и переходы.

Рассмотрим восемь строк Тютчева:

О, как на склоне наших лет
Нежней мы любим и суеверней!
Сияй, сияй, прощальный свет
Любви последней, зари вечерней.
Полнеба охватила тень,
Лишь там, на западе, бродит сиянье;
Помедли, помедли, вечерний день,
Продлись, продлись, очарованье!

Первая, третья, пятая и восьмая строки (и все строки последнего, не приведенного нами, четверостишия) представляют собою бесспорный четырехстопный ямб. Однако, строки вторая и четвертая являются уже отклонением от обычного ямба; в них появляется большая цезура и левое полустишие наращено на один слог. Строки же шестая и седьмая:

Лишь там, на западе, бродит сиянье;
Помедли, помедли, вечерний день...

не укладываются «ни в какой размер», представляют собою «свободную конструкцию»,—и тем не менее стих звучит исключительно прекрасно. А между тем четырехстопный ямб—размер

«строгий», крайне чувствительный ко всяким нарушениям своего строя.

Всмотримся. Первая строка—ямб; вторая—ямб с наращенным первым полустишием; третья—ямб; четвертая—ямб с наращенным первым полустишием; пятая—ямб... По инерции, в шестой строке слух ожидает встретить снова ямб с наращенным первым полустишием. Действительно, такое полустишие в шестой строке оказывается, но наращено оно не на один, а на два слога: **лишь тАм, на зАпаде...** Такой четырехстопник мы встречали выше:

над мОрем лАсковым, I на бЕлой прИстани...

Такой четырехстопник звучит хотя и по-своему, но в лад строке с односложным наращением; поэтому слух наш воспринимает левое полустишие шестой строки как закономерное. Однако, слух привык на с е д ь м о м слоге рассеченной цезурою строки встречать ударение; в шестой строке именно на седьмом слоге (на п е р в о м после цезуры, а не на втором) есть ударение: **брО-дит.** Но слоговая группа: ...**на зАпаде брОдит...** уже дает не ямбическое, а амфибрахическое чередование, благодаря чему к этой группе легко присоединяется, в амфибрахическом же строе, слово: **сиЯнье,** заканчивающее строчку, и следующая строчка с полной свободой, по инерции, возникает как амфибрахий с односложной паузой в четвертой стопе:

помЕдли, помЕдли, вечЕрний Λ дЕнь.

Так как конец этой строчки (**вечерний день**) является в то же время и ямбом, то легким является возвращение к ямбу в заключительной строке. Таким образом, благодаря инерции, Тютчев расшатал четырехстопный ямб и «выгнул» его в амфибрахий, поместив в этих иномерных строках центральное по эмоциональной нагрузке место своего стихотворения: страстную мольбу о неотлетании «вечернего дня», последней любви. Но попробуем в шестой строке вместо слова: **брОдит** поставить слово: **горИт,** с ударением не на первом, а на втором слоге. Строчка выйдет такая:

Лишь там, на западе, горит сиянье.

Слух легко ее освоит на волне предыдущих стихов, но п о с л е нее строка:

Помедли, помедли, вечерний день...

ощутится как резко инородная,—потому что не создалась инерция амфибрахического чередования.

§ 3. Стиховая инерция позволяет слуху осваивать многообразные отступления от размера, главнейшими из которых являются п е р е б о и и с л о г о и з л и ш к и.

Перебоем называется постановка резкого ударения на ненадлежащем месте, обыкновенно сопровождающаяся снятием ударения «законного». Выше мы не раз встречались с таким явлением, но в обычных стихах возможность перебоя ограничена целым рядом дополнительных условий,—особой расстановкой словоразделов, учетом смысловых отношений и связей и пр. Чистый же перебой просто вклиняется в строку, без всяких ограничительных условий. Вот несколько образцов.

стрельцЫ вИдят, осерчАли,
петрУ смЕртью угрожАли.

Здесь в хореических строках первые стопы заменены чистым ямбом, что в обычном стихе не допускается. Вот сходный пример, с тою разницей, что вторая стопа будет не хорей, как здесь, а пиррихий:

дАй мне, вАня, четвертАк,
ПожЕртвуй полтИнник.

Вот резкий анапестический перебой в четырехстопном дактиле:

окружИ счАстием счАстья достОйную.

Вот хорей на первой стопе пятистопного ямба, но образованный не односложным словом согласно норме, а трехсложным:

тЫсячу мИль ты пролетЕл над мОрем.

Подобного рода перебои являются редчайшим исключением в обычных размерах, но сплошь и рядом встречаются в свободном стихе.

Слогоизлишком называется введение внутрь стиха (не в виде наращения полустишия) одного или нескольких безударных слогов. Вот образец слогоизлишка в восьмистопном хорее:

я идУ дорОгой скОрбной I в мОй безрАдост**ный кок**тебЕль,
по дорОгам тЕрн узОрный I и кустар**ники в се**ребрЕ.

Подчеркнутые нами в обеих строках троесложные группы безударных слогов стоят вместо обычного пиррихия.

Вот сходный случай в четырехстопном ямбе:

и напрягАет кАждый мУскул,
и сЕрдцу изменЯет хОд
егО план**Ирующ**его спУска
чуть затихАющий полЕт.

Здесь также, в третьей стопе третьей строки, вместо двух слогов пиррихия вмещены три слога. Вот то же в трехстопном ямбе:

пусть бУдут тЕ же рЕчи
про вОльное житьЕ,
твоИ высО**кие пл**Ечи,
безУмие мОе.

Здесь не пиррихическая, а ямбическая стопа приобрела лишний безударный слог. Все приведенные примеры любопытны тем, что строка или полустишие со слогоизлишком возникают после того, как ясно обозначился размер, создалась определенная инерция.

Вот образчик слогоизлишка в четырехстопном амфибрахии:

как сОсен качАнье, как флЮгера вОй...
и вдрУг поворАчивается клЮч световОй.

Третья стопа амфибрахия здесь вобрала два лишних безударных слога.

В двухсложных размерах, очевидно, в данную стопу может быть вкраплен лишь один лишний безударный слог, так как введение двух слогов фактически создает новую пиррихическую стопу и, следовательно, меняет счет стоп. Введем для опыта еще один слог в вышеприведенную строчку трехстопного ямба с лишним слогом:

твоИ блистАтельные плЕчи...

Строка превратилась в ясный четырехстопный ямб.

Соответственно этому слогоизлишек в трехсложных размерах может быть лишь в один или в два слога, так как три слога создают лишнюю трибрахизированную стопу.

Слогоизлишек, создающий вместо двухсложной стопы (безразлично—хорея, ямба или пиррихия) троесложную группу, называется триоль; в схемах обозначается дужкой или чертой над данными тремя слогами с цифрой 3. Слогоизлишек, создающий вместо трехсложной стопы четверосложную группу, называется квартоль; означается дужкой или чертой с цифрой 4. При наличии вместо трехсложной стопы пятеросложной группы, как в приведенном образце амфибрахия, мы получаем квинтоль; знак тот же с цифрой 5.

§ 4. Возьмем следующие строки из произведения, написанного сплошь трехстопным хореем с дактилическими и мужскими (а в некоторых строфах—с женскими и мужскими) окончаниями:

Заслоняют свет оня
(Даль черным-черна)
Пионеры Кунцева,
Пионеры Сетуни,
Пионеры фабрики
Ногина.

Если мы прочтем последнюю строку так, как мы произнесли бы составляющее ее имя в разговорной речи, то есть: **ногинА**, то мы ясно ощутим неполноту, сбитость этой строчки (хотя она остается двухстопным усеченным хореем с пиррихием на первой стопе) и вместе с ней незаконченность всего отрывка.

Если же мы произнесем ее, расчленив по слогам и ударив на каждый слог, то все выровняется:

пионЕры кУнцева,
пионЕры сЕтуни,
пионЕры фАбрики
нО-гИ-нА.

Вот еще сходный случай из того же стихотворения, с тою разницею, что вместо одного рассекаемого трехсложного слова имеется три односложных:

двЕри отворЯются.
(спАть. спАть. спАть).
Над тобой склоняется
Плачущая мать.

Мы видим, что в обоих случаях три слога, несущие подряд ударение, равняются трехстопной хореической строчке, которая должна иметь минимум пять слогов; иначе—каждый такой слог замещает целую стопу.

Это достигается однако при особом, не-говорном чтении, тогда, когда над стихотворением доминирует тот или другой мотив, напев. При этом условии является возможность динамической нагрузки на слово или слог, в силу чего слог может замещать несколько слогов, требующихся схемой.

§ 5. Обратное явление: при говорной интонации возможна разгрузка того или иного безударного слога, удаленного от слога ударного. Мы уже касались в параграфе о словоразделах вопроса о том, что заударные слоги в обычной речи «редуцируются»: гласный звук в них скрадывается почти полностью. Поэтому редуцированный слог как бы разгружается от стихотворной «работы», не участвует или почти не участвует в построении стиховой строчки.

§ 6. Свободный стих, в различных системах по-разному, реализует описанные в предыдущих параграфах возможности, предоставляемые речью, пользуясь также паузами, цезурами, наращениями строк и полустиший и т. д.

Примечание: Свободный стих является весьма трудной формой стиха, и начинающий поэт, недостаточно овладевший предыдущими звеньями стиховой техники, рискует, применяя свободный стих, дать только рифмованную прозу.

В. ПУШКИНСКИЙ СВОБОДНЫЙ СТИХ

§ 1. Возьмем «Сказку о рыбаке и рыбке». При беглом просмотре мы уже видим, что ни под один размер ее нельзя «подвести». Тем не менее, это—стих, и стих весьма благозвучный. Как он организован?

Прежде всего мы видим, что все строки являются женскими. Затем мы замечаем, что все строки приблизительно равной длины; кроме того почти каждая строчка является самостоя-

тельным предложением или ясно обособленной частью предложения,—иначе говоря, после каждой строки возникает вполне естественный смысловой перерыв, «синтаксическая пауза». Этого одного было бы достаточно, чтобы речь стала организованной, равномерно расчлененной, стала с т и х о м.

Однако, стих «Сказки» сложнее. Из 205 ее строк 114 десятисложные. Строчка в десять слогов с девятым ударным может быть, если является правильным стихом,—либо трехстопным анапестом, либо пятистопным хореем. Действительно, из этих 114 строк 48 являются бесспорными пятистопными хореями, например:

нАдобно ей нОвое корЫто...
отвечАет золотАя рЫбка...
а в дверЯх-то стрАжа подбежАла...

Далее 52 строки являются бесспорными трехстопными анапестами:

удивИлся старИк, испугАлся...
помутИлося сИнее мОре...
хочет бЫть столбовОю дворЯнкой...

Мы отмечали выше своеобразное сродство пятистопного хорея и трехстопного анапеста: первый переходит в другой, если ударение с пятого или седьмого слога переходит на шестой, и наоборот. Стоит сказать в первой нашей анапестической строке вместо **старИк—стАрец,** и строчка немедленно превратится в хорей. Таким образом из десяти слогов семь—первые четыре и последние три—в обоих размерах однозначны. Поэтому оба размера можно рассматривать как взаимные вариации; что так понимал их и Пушкин, доказывает тот факт, что одну из повторяющихся строчек он давал то в виде хорея, то в виде анапеста:

Ей старИк с поклОном отвечАет...
ей с поклОном старИк отвечАет...

Остальные четырнадцать строк из десятисложных построены иначе, и к ним мы перейдем потом.

Следующая большая группа—девятисложные строчки; их 64. Девятисложная женская строка может быть прежде всего четырехстопным ямбом. Т а к и х с т р о к н е т н и о д н о й, чем яснее всего доказывается, что стих «Сказки» не случайный набор неорганизованных строк. Другая возможность для девятисложной строки—быть трехстопным амфибрахием. И действительно, такие строки встречаются 12 раз, например:

у сАмого сИнего мОря...

Но амфибрахий мы можем рассматривать как анапест с антианакрузой, с паузой на первом слоге; наши двенадцать амфибрахических строк легко ощущаются звучащими в лад с нашей полусотней анапестов.

Далее, девятисложная строчка может быть трехстопным анапестом с паузой на одном из внутренних слогов, например:

неспокОйно ⋀ сИнее мОре...,

или хореем, тоже с паузой:

рАз он в мОре ⋀ закИнул нЕвод.

Есть среди девятисложных строк несколько, которые могут быть паузованы и как хорей, и как анапест:

старичОк отпрАвился ⋀ к мОрю

или:

старичОк ⋀ отпрАвился к мОрю...,

так как трудно сказать, где пауза более естественна (с учетом синтаксического перерыва). Кроме того есть «нечистые строки», с перебоями, например:

пришЕл нЕвод ⋀ с однОю тИной.

Но таких неопределенных и перебойных строк мало; вообще же девятисложные строки, с паузами, 23 раза дают анапест и 28 раз хорей.

Одиннадцатисложных строк всего 24; все они являются паузованным шестистопным хореем, например:

приплылА к немУ ⋀ рЫбка и спросИла.

Наконец, три двенадцатисложных строки являются чистым бесцезурным хореем:

и не слЫхивал, чтоб рЫбка говорИла...
здрАвствуй бАрыня, судАрыня, дворЯнка...
заедАет она прЯником печАтным...

Последняя строка со слабым ямбическим перебоем.

Более длинных, чем в 12, и более коротких, чем в 9 слогов, строк в «Сказке» нет.

Те же четырнадцать десятисложных строк, которые не укладываются в хорей и анапест, частично представляют собою резко перебойные строки, где перебои обусловлены повышенной, «страстной», интонацией, напр.:

вЫпросил дурачИна корЫто!..
смИлуйся, государЫня рЫбка!..

Здесь в анапесте дактилический перебой. Или:

как взмОлится золотАя рЫбка!..

Здесь ямбический перебой в хорее.

И лишь одна строчка (**в палАтах вИдит своЮ старУху**) является как бы чужеродной, сбиваясь на цезурованный четырехстопный ямб с наращением.

Таким образом мы видим: в основе стиха лежат два взаимнопереливающихся размера (трехстопный анапест и пятистопный хорей), к которым примыкают менее четкие строки, при помощи пауз легко освояемые как один из этих размеров; надстройкой являются несколько шестистопных хореев и несколько перебойных строк. Весь стих подвижен, зыбок, «приблизителен», и в то же время, благодаря неуклонному возвращению основных двух размеров, задающих тон, сохраняет единство и целостность.

§ 2. По тому же принципу, с той же анапесто-хореической доминантой, организован стих «Песен западных славян».

§ 3. В «Сказке о попе и Балде» принцип иной. Никаких устойчивых форм ее строки не дают; число слогов—от трех до тринадцати; последовательность строк разной длины смешанная. Однако, речь разрезана на отчетливые синтаксические группы, и отчлененность их подчеркнута рифмой (рифмы в «Рыбке» и в «Песнях западных славян» нет). Таким образом, перед нами «склад раешника»,—элементарный вид размеренной и рифмованной речи.

По тому же принципу построено и приведенное в начале этой главы стихотворение:

На всех вершинах
Покой... и т. д.,

представляющее собою точное воспроизведение стиха, которым оно написано в оригинале (стихотворение принадлежит Гете; у нас оно известно в лермонтовском переводе: **Горные вершины Спят во тьме ночной**, в коем стих оригинала не воспроизведен).

Точно так же построен ряд стихотворений Блока, например:

Вьюга пела,
И кололи снежные иглы.
И душа леденела.
Ты меня настигла.
Ты запрокинула голову ввысь,
Ты сказала: глядись, глядись,
Пока не забудешь
Того, что любишь.

Разница здесь только в том, что в блоковских строках каждый из отрезков дан в том или другом размере; но последовательности в применении их нет никакой.

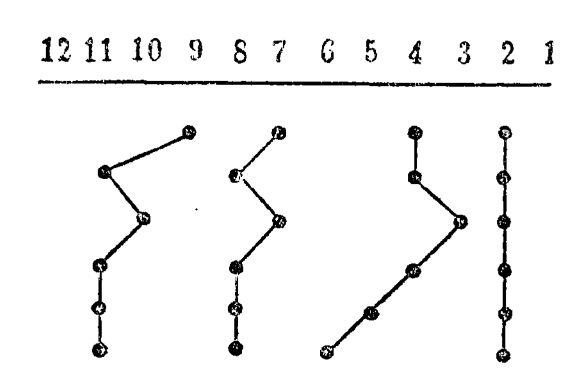
§ 4. Таким образом, Пушкин применял тонико-вариационную систему свободного стиха, то есть такую, где обычный наш тонический (основанный на ударениях) стих подвергается всевозможным видоизменениям, не отдаляясь существенно от доминанты,—и рифмоохватную систему, то есть такую, где сравнительно короткие отрезки речи скрепляются рифмою и только ею.

В. ДОЛЬНИК

§ 1. Дольником обычно называют такую систему организации стиха, при которой в каждой строке имеется одно и то же количество ударных слогов, независимо от количества заключенных между ними безударных; таким образом, может быть двуударник с двумя ударными слогами в каждой строке, трехударник и т. д. Встречается также упорядоченное чередование разноударных строк: первая и третья, например,— четырехударники, вторая и четвертая—трехударники, и т. п. Вот образец четырехударника:

вечЕрний сУмрак над тЕплым мОрем,
огнИ маякОв на потемнЕвшем нЕбе,
зАпах вербЕны при концЕ пИра,
свЕжее Утро после дОлгих бдЕний,
прогУлка в аллЕях весЕннего сАда,
крИки и смЕх купАющихся жЕнщин...

В каждой строке здесь по четыре ударения; промежены они различным количеством безударных слогов; так, в третьей строке между вторым и третьим ударением—три безударных слога, а между третьим и четвертым—ни одного; если мы разметим расстановку ударений на графической сетке, то у нас получится следующая картина (так как число слогов в строке меняется,—здесь от 10 до 12,—и все строки имеют женское окончание, то удобно слоги считать справа налево):



Выровняв таким образом все строки по «стержню», каким является последний ударный слог, мы видим, что любое из прочих ударений легко перемещается от слога к слогу.

§ 2. Однако, стих дольника далеко не всегда бывает так прост. Вот другой образец (того же автора, из того же цикла стихов):

как пЕсня мАтери
над колыбЕлью ребЕнка,
как гОрное Эхо,
Утром на пастУший рожОк отозвАвшееся,
как далЕкий прибОй
роднОго, давнО не вИденного мОря
звучИт мнЕ Имя твоЕ
трИжды блажЕнное:
александрИя.

Здесь некоторые строки—двуударники, некоторые имеют по три ударения, некоторые по четыре; относительно седьмой строч-

ки возможен спор: несут ли слова: **мне** и **твое** столь же отчетливые ударения, как их соседи. Вдобавок, окончания строк резко изменяются: от мужского—в пятой строке—до гипердактилического в четвертой. Упорядоченности в расположении разноударных строк мы никакой не усматриваем. И все-таки перед нами—стих.

Мы замечаем, однако, отчетливую смысловую симметрию в приведенных строках: строки первая, третья, пятая дают сравнения:

Как песня матери...
Как горное эхо...
Как далекий прибой...

Строки вторая, четвертая, шестая дают определения к каждому из них:

(какая песня?) над колыбелью ребенка...
(какое эхо?) утром... отозвавшееся...
(какой прибой?) родного... моря...

Эта симметрия создает равномерное движение голоса, равномерно повышающуюся в нечетных строках и понижающуюся в четных интонацию. Возникает инерция, которая вводит в такое же колебательное движение две следующие строки:

Звучит мне имя твое,
(какое имя?) Трижды блаженное...

Эта волна замыкается последней, самой короткой, одноударной строкой (которая замыкает и все последующие строфы этого стихотворения).

Таким образом, стих здесь «держится» не равноударностью строк, которой не усматривается, а равномерно распределенной интонацией

§ 3. Рассмотрим несколько строк Маяковского из поэмы «Ленин». Многие части этой поэмы написаны многостопным хореем, рассеченным на смысловые отрезки (печатаемые, как обычно у Маяковского, отдельными строчками, «лесенкой»). Вот пример (мы печатаем стихи в одну строчку, отмечая знаком / имеющиеся у автора рассечения):

всЯ москвА. / промЕрзшая землЯ / дрожИт от гУда. (7 стоп)
над кострАми / обморОженные с нОчи. (6 »)
чтО он сдЕлал? / ктО он / и откУда? (5 »)
почемУ / емУ / такАя пОчесть? (5 »)

Наряду с хореическими строками в поэме широко применяется дольник. Вот двенадцать строк (попрежнему размечаем авторские рассечения):

у нАс / сЕмь днЕй,
у нАс / часОв—двенАдцать.
не прожИть / себЯ длиннЕй.
смЕрть / не умЕет извинЯться.

Если ж / с часАми плОхо,
малА / календАрная мЕра,
мЫ говорИм / —эпОха,
мЫ говорИм / —Эра.
мЫ / спИм / нОчь.
днЕм / совершАем постУпки.
лЮбим / своЮ толОчь
вОду / в своЕй стУпке.

Совершенно отчетливый, классический дольник: в каждой строке по три ударения. Однако, мы слышим, что строки звучат весьма разнообразно. Чтобы сделать это разнообразие наглядным, нанесем их на сетку трехстопного анапеста, приурочивая каждое ударение к схемному ударению:

		I стопа	II стопа	III стопа	
Схема анапеста:		- - -' /	- - -' /	- - -' /	
Схема отрывка:	1	Λ - -'	Λ Λ -'	Λ Λ -'	
	2	Λ - -'	Λ - -'	Λ - -'	-
	3	- - -'	Λ - -'	Λ - -'	
	4	Λ Λ -'	- - -'	- - - -' (4)	-
	5	Λ Λ -'	- - -'	- Λ -'	-
	6	Λ - -'	- - -'	- - -'	-
	7	Λ Λ -'	- - -'	Λ - -'	-
	8	Λ Λ -'	- - -'	Λ Λ -'	-
	9	Λ Λ -'	Λ Λ -'	Λ Λ -'	
	10	Λ Λ -'	- - -'	- - -'	-
	11	Λ Λ -'	- - -'	Λ - -'	
	12	Λ Λ -'	- - -'	Λ Λ -'	-

Мы видим, что данный отрывок укладывается в схему трехстопного анапеста с одиночными и двойными паузами, весьма прихотливо разбросанными по сетке, что и придает стиху гибкое и разнообразное звучание. В третьей стопе четвертой строки имеется **кварт оль**.

Примечание: Анапестическая сетка избрана только по соображениям удобства; можно было бы избрать дактилическую сетку,—тогда не надо было бы отмечать начальные паузы, но зато отмечались бы анакрузы ряда строк и не так четко видны были бы окончания; амфибрахическая сетка еще менее удобна. Возможно было бы применить, скажем, ямбическую сетку; тогда почти исчезли бы паузы, но зато во множестве стоп пришлось бы отмечать триоли. Не следует думать, что мы как-то приравниваем дольник к анапесту, мы—про-

сто натягиваем свободную ткань дольника на жесткий каркас анапеста, чтобы ясно видеть, где ткань «морщит» (квартоли и квинтоли), где «дает трещину» (паузы). Таким способом учащийся может разобраться в реальной структуре дольника и уловить в ней известные закономерности (например, в четырехударном дольнике квартоли и квинтоли стремятся на третью стопу анапестического каркаса).

При разноударном дольнике следует выравнивать схемы по п о с л е д н е м у ударению.

Вот, сообразно сказанному, нанесение на анапестическую сетку разноударного дольника (знаками / означаем авторское рассечение строк):

на лицЕ обгорАющем / из трЕщины гУб
обУгленный поцелУишко брОситься вЫрос.
мАма! / пЕть не могУ.
у цЕрковки сЕрдца занимАется клИрос.
обгорЕлые фигУрки слОв и чИсел
из чЕрепа / как дЕти из горЯщего здАния.
так стрАх / схватИться зА небо / вЫсил
горЯщие рУки лузитАнии.

Так как здесь не более, чем четырехударные строки, то мы берем схему четырехстопного анапеста (в иных случаях нужна схема пяти- и шестистопного):

Схема анапеста:	- - -́ /	- - -́ /	- - -́ /	- - -́	
Схемы строк: 1	- - -́	- - -́	(4) - - - -́	- - -́	
2	Λ - -́	(5) - - - - -́	- - -́	- - -́	-
3		Λ Λ -́	- Λ -́	- - -́	
4	Λ - -́	- - -́	(4) - - - -́	- - -́	-
5	- - -́	(4) - - - -́	- Λ -́	Λ - -́	-
6	Λ - -́	(4) - - - -́	(4) - - - -́	- - -́	- -
7	Λ - -́	Λ - -́	- Λ -́	- - -́	-
8		Λ - -́	- - -́	(4) - - - -́	- -

В этом отрывке, где третья, шестая и восьмая строки трехударные, пауз значительно меньше, чем в разобранном выше, но больше квартолей: в 1, 4, 5, 6, 8 строках; во второй строке имеется вообще редкая квинтоль. Обращает внимание также игра окончаний: мужские, женские и дактилические, в свобод-

ной последовательности. Обилие слогоизлишков придает стиху судорожный, задыхающийся характер, в полном соответствии с содержанием.

§ 4. Из изложенного видно, что система дольника не сводится к закреплению в строке одного и того же числа ударений, но осложняется упорядочением иногда—окончаний, иногда—синтаксического и интонационного строя, иногда (как в разобранных примерах из Маяковского), охватываясь обязательной рифмой, отчетливейшим отчеканиванием каждого слова, что дает возможность соотносить реальное звучание стиха с условной схемой «правильного» размера.

Г. ТАКТОВИК

§ 1. Возьмем следующие строки:

мслотОчков лАпки цЕпки,
да гвоздОчков шАпки крЕпки,
что не рАз их
пустоплЯсых
тАм позастревАло.

На первый взгляд это разностопный хорей: две четырехстопные строки, две двухстопные, одна трехстопная; обращает внимание то, что в первых двух строках слова, занимающие одно и то же место в строке, рифмуют: молотОчков-гвоздОчков, лАпки-шАпки, цЕпки-крЕпки.

Однако, строй здесь более сложен. Те, кто помнят знаменитый в начале этого века мотив **кэк-уока**, негритянского танца, мгновенно уловят, что эти строчки воспроизводят названный мотив как в отношении его музыкального размера (такта), так и в отношении его мелодических особенностей, рифменным тождеством подчеркивая тождество высоты тона в разных частях музыкальной фразы. Более того: подчиняясь мотиву, слова этого стихотворения то получают лишнее ударение, то растягивают тот или иной слог. Стихотворение так и называется: «Кэк-уок на цимбалах». Мы попытаемся условно, не прибегая к нотам, воспроизвести его звучание в мотиве:

трá-ра трá-ра ТРА-ра ТРА-ра
трá-ра трá-ра ТРА-ра ТРА-ра
тра-рА-рá-ра
тра-рА-рá-ра
тра-а-ра-ра-ра-**РА-а-**ра.

В этой схеме мы означаем строчной гласной с ударением ударяемую долю такта; прописным слогом (гласным с согласными) тоже ударяемую, но произносимую более высоко; одним

прописным гласным—произносимую высоко, но неударяемую; черным шрифтом—растягивание доли. Сообразно этому стихи произнесутся так (восклицательным знаком внутри слова будем обозначать повышение голоса):

мó-ло-тóч-ков лá!пки цé!пки,
дá гвоздóч-ков шá!пки крé!пки,
чтó не! рáз их
пусто!плясых
тá-ам позáстревá!-ало.

Приведенные строки—образец тактовика,—стиха, организующего словесный ряд в подчинении какому-либо заранее избранному мотиву (который, конечно, может в пределах стихотворения меняться).

§ 2. В музыке время, требуемое для исполнения какой-либо вещи, считается расчлененным на отрезки одинаковой продолжительности, называемые тактами. В течение такта может прозвучать теоретически любое количество звуков любой высоты, или часть такта может быть заполнена паузой любой длительности,—с тем, чтобы общая сумма времени, занимаемая этими звуками и паузами, была всегда одна и та же. Кроме этого первая доля такта несет так называемое ударение, то есть звуки, падающие на эту долю, исполняются с большею силой, чем последующие. Если длительность такта равняется некоей условной величине, называемой *нотою*, то такт может быть заполнен, например, двумя звуками, длительностью каждый в полноты, или тремя — длительностью первый в полноты, а два других в четверть ноты каждый, или двумя—в полноты и в четверть ноты и паузою в четверть ноты, или восемью звуками, длиною в одну восьмую ноты каждый. Возможны и многие другие виды заполнения такта. Для нас здесь важно одно: в пределах такта количество звуков может меняться. В иных случаях ударение (так называемое «сильное время») может переходить с первой доли такта на другие; такое перемещение называется *синкопой*.

Таким образом, такт в какой-то мере похож на стопу, начинающуюся с ударного слога; пауза—на стиховую паузу; синкопа—на стиховой перебой; наличие в одном такте, скажем, двух звуков, а в соседнем трех—на введение в стих слогоизлишка. Разница в том, что в музыкальном такте соотношение отрезков времени, нужных для каждого данного звука, крайне точно, в русском же стихе длительности ударного и безударных слогов находятся в неопределенном отношении; при наличии слогоизлишка мы хотя и ускоряем произнесение соответственных слогов, но не обязательно так, чтобы три слога в точности занимали столько же времени, сколько «нормальные» два; кроме того, следуя естественной смысловой интонации, мы иные слова

произносим медленнее—и т. д.; наши паузы-леймы—почти не требуют времени и, заменяя слог, обычно короче его. Коротко говоря, стиховое время в «правильных» стихах, в тонически-вариационном свободном стихе, в дольнике—не похоже на музыкальное время, дозированное с крайней точностью.

В тактовике же, подчиняя словесный ряд музыкальному мотиву, мы соответственно приспособляем слоги слов к требованиям этого мотива и тактов, в которые он уложен.

§ 3. При этом слово может вступать в такие отношения с музыкальным тактом: тактовое ударение может падать на ударный слог слова; оно же может падать на неударный слог; слог слова может совпадать с долей такта и может не совпадать,—во втором случае, если слог короче, чем требует такт, то его, этот слог, можно протянуть, или же в данную долю такта можно ввести два, три слога, которые будут звучать быстрее, составляя вместе нужную долю такта, или, наконец, слог может быть отделен от последующего соответственной паузой.

Возьмем вышеприведенный пример. В одной из дальнейших строф он звучит так:

пАли звОны тОпотом, тОпотом,
стАли звОны рОпотом, рОпотом,
тО сзывАясь,
тО срывАясь,
тО дробЯ кристАлл.

Мы слышим, что вместо «лАпки цЕпки» в этой строфе стоит «тОпотом, тОпотом»—вместо четырех слогов шесть. Подчиняясь требованиям такта, мы произнесем эти шесть слогов в то же время, что и прежние четыре. Последняя строчка в данном примере кончается на ударный слог -Алл; а в первой строфе здесь после ударного слога шел еще безударный: -Ало; в первой строфе мы, повинуясь мотиву, растягивали этот конец,—ударный с безударным; теперь мы значительно сильнее растянем наш ударный.

Вспомним пример, приведенный в начале этой главы; там была строка:

Крала баба бо-бы и го-рох.

В обычном произнесении эта строчка была бы простым трехстопным анапестом с амфимакром на первой стопе: крала бАба бобЫ и горОх. Однако здесь, в тактовом стихе, в ритме барабанного боя, произойдет полное перераспределение звучания: первые два слова будут произнесены скороговоркой, два остальные значительно медленней; тактовое ударение ляжет в первых двух словах на ударные слоги, в третьем слове—на безударный, а ударный слог попадет на слабое место такта; далее ударение тактовое падает на союз «и», а следующее снова совпадает с удар-

ным слогом. Обозначив длительность скороговорочного безударного слога через 1, длительность скороговорочного ударного слога через 2, длительность замедленного безударного слога через 2, а ударного через 4, мы получим следующую тактовую разметку нашей строчки:

кра́ла ба́ба	БО́-бы	И́ го	-РО́Х ~
2 1 2 1	4 2	4 2	4 (2)

Мы получили четыре такта длительностью каждый в шесть наших условных единиц (в четвертом такте две единицы падают на междустрочную паузу). Первый такт («скороговорочный»)— четырехчленный, а при этом строении «сильное время» ложится дважды: на первую долю и на третью, причем на третьей оно несколько слабее. Сообразно этому первая (и вторая, с нею тождественная) строки нашего примера имеют двухтактовое строение, причем такты тоже в шесть единиц:

кра́ла ба́ба	ГРО́зди
2 1 2 1	4 2

Это блестящее по организации стиха стихотворение заканчивается следующими строками:

Барабаны в банте,
Славу барабаньте,
Славу барабаньте
Во весь. Свой. Раж.
НИ
в Провансе,
НИ
в Брабанте
Нет барабанщиков
Таких. Как. Наш.

Разбивка точками четвертой и последней строчки, а также выделение частицы «ни» крупным шрифтом принадлежат автору, который стремится помочь этим уловить тактовые соотношения. Учитывая, что раньше у нас были в этом стихотворении такты длительностью в шесть единиц каждый, будем ожидать таких же тактов и здесь. При этом оказывается, что на частицы «ни» падает по пяти единиц длительности,—то есть они замещают почти целый такт! Недаром автор их выделяет. Вот наша разметка (при этом междустрочную паузу при женском окончании мы определяем в единицу, а при мужском в две единицы):

ба́раба́ны	в БАНте ~
2 1 2 1	4 1 (1)
сла́ву ба́ра-	БАНьте ~
2 1 2 1	4 1 (1)
сла́ву ба́ра-	БАНьте во
2 1 2 1	4 1 1
ВЕСЬ сво́й	РАЖ ~
4 2	4 (2)
НИ́ в про-	ВАНсе ~
5 1	4 1 (1)
НИ́ в бра-	БАНте ~
5 1	4 1 (1)
НЕТ бара-	ба́нщиков та-
4 1 1	2 1 2 1
-КИХ ка́к	НАШ. ~
4 2	4 (2).

Здесь обращает на себя внимание в третьей и седьмой строках заполнение междустрочных пауз «лишним» слогом, относящимся к следующей строке. Так как в седьмой строке окончание дактилическое, являющееся ослабленным мужским, то вернее было бы там считать междустрочную паузу тоже в две единицы, и тогда падающий в нее «лишний» слог следующей строки замещал бы ее лишь на половину, а последний слог слова «барабанщиков» имел бы нормальную длительность в одну единицу.

§ 4. Тактовиком написано большинство частушек; многие народные былины; этим же стихом сделаны поэмы Рукавишникова «Сказ о Степане Разине» и «Пугачев»; многие вещи Сельвинского. Тактовый стих еще недостаточно разработан в русской литературе, и ему предстоит большое будущее.

Глава пятая

ЭВФОНИЯ

А. ОБЩИЕ УКАЗАНИЯ

§ 1. **Эвфония** есть благозвучие речи. В последней существуют некоторые звукосочетания, оказывающие неприятное впечатление на слух, и эти звукосочетания должны быть избегаемы. Наоборот, иные сочетания звуков слух радуют, и стихотворец заботится о введении в свои стихи таких сочетаний. Отсюда возникают два рода эвфонических правил: правила отрицательные и правила положительные. Ни те ни другие не имеют безусловной силы: следуя определенному замыслу, стихотворец может обременять свои стихи тяжелыми и неприятными звукосочетаниями; может избегать подчеркнутой звуковой красивости.

§ 2. **Прозрачность речи.** В среднем в русском языке на 100 гласных звуков приходится 135 согласных. Отношение числа гласных звуков в данном стихе к числу согласных называется звуковой прозрачностью. От указанного среднего отношения могут быть значительные отклонения в обе стороны, и отклонения в сторону увеличения количества согласных обыкновенно тяжелят речь. Возьмем стих:

Был крокодил, князь, волхв, жрец, вождь.

В этом стихе восемь гласных и двадцать согласных; отношение, следовательно, будет 0,40; прозрачность крайне низка, и стих звучит весьма тяжело. Возьмем стих:

И алое мое алóэ.

Здесь девять гласных и всего три согласных; отношение, следовательно, будет 3,0; прозрачность необычайно высока,— и стих тоже достаточно труден для произнесения. Таким образом, на примере видно, что крайностей в обе стороны следует избегать, хотя вообще достижение прозрачности, большей чем средняя, должно быть заботой стихотворца.

§ 3. **Столкновения.** Если слово, по смыслу тесно слитое с предыдущим словом, начинается тем же звуком, которым предыдущее оканчивается, то перед нами столкновение звуков, например:

С **с**воей волчихою голодной...,
В гро**б б**росил горсточку земли...,
Страс**ть с**давила горло...,
Восто**к к**ак будто просветлел...,
Глаза**м м**оим не верю...

В последнем примере столкновение наличествует, однако звучит это столкновение совсем не так тяжело, как в предыдущих примерах. Причина в том, что звук **м**—звук носовой, звук скользящий и легко сливается с последующим **м**. В первых же примерах столкновения образованы звуками взрывными, требующими особого напряжения голосового аппарата. Звук **с** первого примера не принадлежит к числу взрывных звуков, но он также, равно как и **з**, и **ц**, трудно сливается со своим повторением. Итак, столкновение не всегда является отчетливым недостатком; в каждом отдельном случае надлежит внимательно вслушиваться в звучание.

Другой вид столкновения в том, что тот или иной взрывной звук повторяется в смежных словах, промежаясь одним или двумя другими звуками. В этом случае также иногда получается неприятное для слуха звучание. Например:

Но кто, грузин**ка, кр**асотою...,
Иде**т и т**ихо напевает...

Наконец, возможно столкновение созвучий. В «Бахчисарайском фонтане» есть строка:

Немного радостных ночей...,

Цензура того времени сочла этот стих неприличным и предложила замену:

Немного радостных ей дней...

И Пушкин в письме к другу с комическим ужасом говорил: «Я не смею в конце стиха сказать **ей дней**, ей-ей не смею». Здесь образец такого столкновения созвучий. Но возьмем стих, близкий по звучанию к приведенному:

Свершенья радостные **дней**.

Этот стих звучит вполне гладко. И ясно, что неблагозвучие столкновений в огромной мере увеличивается при наличии ударения на столкнувшихся единозвучных.

Особняком стоят так называемые с д в и г и, при которых два соседних слова, сливаясь в произнесении, могут звучать, как иные слова. Например: **слыхали ль вы** звучит, как **слыхали львы; мечтали оба об апреле** звучит, как **мечтали оба, оба прели**,— и пр.

§ 4. **Гиатус.** Столкновение гласных носит название г и á т у- с а или з и я н и я. Вот резкий образчик:

Ну, а у Англии имеются суда.

Гиатус далеко не в такой мере неблагозвучен, как столкновение согласных, а если между зияющими словами возможен смысловой перерыв, то и совсем не ощущается.

Таким образом, перед стихотворцем задача: озаботиться приданием стиху известной прозрачности, по возможности превышающей среднюю, избегать столкновений (идеальным явился бы стих, в котором каждое слово начиналось бы звуком иного порядка, чем последний звук предшествующего слова: если этот последний звук гласный, то следующее слово должно было бы начинаться согласным, и наоборот) и сдвигов, избегать гиатуса.

Особенное же благозвучие стиху придают р и ф м ы и а с с о- н а н с ы и так называемая с л о в е с н а я и н с т р у м е н т о в к а.

Б. РИФМА

§ 1. Р и ф м а есть созвучие двух или нескольких слов, заключающееся в том, что их ударные гласные одинаковы или соответственны (а-я, у-ю и т. д.), а все последующие звуки до конца слова звучат приблизительно одинаково. Пример рифмы: гОры-взОры-спОры-штОры; плЯска-скАзка; мАленький-спАленки; топАзовая-покАзывая.

Основное назначение рифмы—быть сигналом, означающим конец стихового ряда, строки,—помогающим при восприятии сопоставлять строение этих рядов. Ее звуковая роль—второстепенна.

Рифмы можно рассматривать со стороны их слогового строения, со стороны их звукового строения, со стороны строения грамматического и, наконец, со стороны положения их в стихе.

§ 2. **Слоговое строение.** Если рифмующие слова оканчиваются ударными слогами, то перед нами рифма м у ж с к а я:

гром-излом-аэродром; закат-звучат-рад.

Если последний слог рифмующих слов безударный, а ударный ему предшествует, то рифма называется ж е н с к а я:

шторы-затворы-переговоры.

Если ударный слог предшествует двум безударным, то рифма носит название дактилической:

ресторанами-пьяными; уключины-приученный.

Если за ударным слогом следуют три или более безударных, то рифма называется гипердактилической:

топазовая-показывая; сковывающий-очаровывающий;
вздыбившемуся-выбившемуся; свешивающиеся-смешивающиеся.

§ 3. **Звуковое строение.** Рифмы, оканчивающиеся гласным звуком, называются открытыми; оканчивающиеся согласным звуком — закрытыми; оканчивающиеся звуком: й — смягченными. Пример открытых рифм: **гора-серебра, шторы-взоры**; закрытых: **солдат-закат; пустыням-синим**; смягченных: **мой-тесьмой; синий-линий.**

При мужской открытой рифме обязательно совпадение согласного звука, предшествующего последнему гласному. Правильной рифмой будет: **гора-серебра**, а созвучие: **гора-холста** будет неправильным, слишком бедным. Затем, при открытой мужской рифме обязательно точное совпадение гласного звука: правильно: **гора-серебра** и неправильно: **гора-заря.** При закрытой мужской рифме оба правила необязательны, и можно римфовать: **пират-закат-назад,**—где нет совпадения предшествующего, опорного согласного звука; или **пират-стоят.** Если мужская открытая рифма оканчивается двумя гласными, то гласные, предшествующие ударному, могут не совпадать: **моя-лезвия.** Также вполне правильно рифмовать **моя-ручья, даю-белью.** Практика допускает мужские открытые полурифмы: **зари-мои, люблю-пою,** где очень мягкие гласные дают вполне удовлетворительное созвучие.

Женская рифма гораздо менее строга. Смягчение ударных гласных, несовпадение опорных согласных, приблизительность созвучия безударных слогов—находят самое широкое применение. Допускается также рифмование открытых слов со смягченными: **пустыни-синий.** При мужской рифме такое сочетание, например: **прошло-иглой,** обычно избегается; у Пушкина таких рифм нет; у Лермонтова мы встретили такое созвучие один раз. Совпадение опорных согласных, встречающееся иногда в женских рифмах, делает рифму «сочной», «глубокой»: **пустыням-застынем.**

Все сказанное о женской рифме еще в большей мере приложимо к рифмам дактилическим и гипердактилическим. Вообще, чем длиннее рифма, тем легче допускает она неточности в совпадении слогов, удаленных от ударного.

§ 4. **Грамматическое строение.** Различают рифмы одинакового грамматического строения и различного. Рифмы: **стол-ствол; гуляет-играет; странными-туманными** и т. п. образованы словами одинаковой грамматической формы. Рифмы же: **дер-**

жали-скрижали; стол-ушел; ласковая-вытаскивая даются словами разного грамматического облика. Рифмы разного строения считаются лучшими, однако, если применение единообразной рифмы не сопровождается однообразием в строении самой фразы, то ничего нельзя возразить против и таких рифм. Обычно полагают, что хотя бы «глагольная» рифма нехороша тем, что слишком легка для отыскания. Но для опытного стихотворца все рифмы легки, а так как «изысканные» рифмы обыкновенно почти не дают возможности выбора (**камни**, например, всегда почти рифмуют с **легка мне** или **пока мне**), то скорее напирание на изысканные рифмы является недостатком стихотворения, чем пользование обыкновенными, флективными созвучиями.

Здесь следует упомянуть о некоторых особых разновидностях рифмы. Есть рифмы тавтологические, тожесловные, когда два созвучных стиха оканчиваются одним и тем же словом. Например:

Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце
И синий круговор.
Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце
И выси гор.

Затем, иногда встречаются рифмы омонимические, т. е. созвучия одинаковых по произнесению и начертанию, но различных по значению слов. Например:

А что же делает супруга
Одна в отсутствии супруга?

Или:

Закрыв измученные веки,
Миг отошедший берегу.
О, если б так стоять во-веки
На этом тихом берегу.
Мгновенья двигались и стали,
Лишь ты царишь, свой свет струя...
Меж тем в реке из сизой стали...
Влачится за струей струя.

Довольно распространенны рифмы составные: **на камне-легка мне; приветствовать-детства ведь; пальмы—вдаль мы; акростих-кость их**, и т. п. В составных рифмах второе слово обычно бывает подчиненным по смыслу.

Встречаются иногда усеченные рифмы: **Марии-зари; зеркало-померкло; жалите-асфальте**. В обратной последовательности такие рифмы носят название распущенных. Изредка рифмуют разноударные слова одного начертания; такого рода сочетания не дают впечатления настоящей рифмы и применяются лишь как стихотворческий фокус, тем более, что число подобных слов весьма ограничено. Например:

Не разбросаны сети по бѐрегу.
В сердце память весь день берегу́...

§ 5. **Расположение рифм.** Рифмуют в огромном большинстве случаев последние слова стихов; в старину рифма называлась поэтому краесозвучием. При этом возможно большое количество комбинаций в расположении рифм. Если рифмуют смежные строки, то такая рифмовка называется парной:

Редеет облаков летучая гряда,
Звезда печальная, вечерняя звезда,
Твой луч осеребрил увядшие равнины
И дремлющий залив, и черных скал вершины.

Если строки рифмуют через одну, то рифмовка в этом случае называется перекрестной:

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя,
То как зверь она завоет,
То заплачет как дитя.

Если две рифмующие строки отделены друг от друга двумя другими, тоже между собой рифмующими, то мы получаем опоясанную рифмовку:

В гранит оделася Нева,
Мосты повисли над водами,
Темнозелеными садами
Ее покрылись острова.

Если за парой рифмующих строк идет строка, созвучие которой дано в строке, следующей за новой парой, то это строение называется тернарным:

В красоте музыкальности,
Как в недвижной зеркальности,
Я нашел сочетания слов,
До меня не рассказанных,
Тосковавших и связанных,
Как растенья над глыбами льдов.

Другой вид тернарной рифмовки заключается в том, что три смежные строки не рифмуют друг с другом, и созвучие к ним дают последовательно три следующие строки:

Сны и тени,
Сновиденья,
В сумрак трепетно манящие,
Все ступени
Усыпленья,
Легким роем проходящие.

От тернарной рифмовки следует отличать терцинную, где участвуют три рифмы, переплетающиеся из трехстишия в трехстишие:

Тогда я демонов увидел черный рой,
Подобный издали ватаге муравьиной,
И бесы тешились проклятою игрой:

До свода острого касалася вершиной
Гора стеклянная, гладка, крута, остра—
И разлагалася над темною равниной.

И бесы, раскалив, как жар, чугун ядра,
Пустили вниз его смердящими когтями:
Ядро запрыгало, и гладкая гора,

Звеня, растрескалась колючими звездами;
Тогда других чертей нетерпеливый рой
За жертвой кинулся с ужасными словами...

Рифма для первой строки повторяется в терцинах лишь один раз; каждая новая рифма дается трижды: **муравьиной - вершиной - равниной; остра - ядра - гора; когтями - звездами - словами,** и т. д. Заканчиваются терцины одним отдельным стихом, дающим рифму к тому предшествующему стиху, который еще не срифмован. Если бы приведенное для примера стихотворение должно было окончиться там, где оно у нас оборвано, то следовало бы прибавить один стих с рифмой на **-ой,** т. е. рифмующий с предпоследним стихом.

Если подряд идут три рифмующие строки, а четвертая отделена от созвучной также тремя рифмующими строками, то перед нами кватернарная рифмовка:

Раз, своей наскучив силой
И свободой опостылой,
Как-то ветер звонкокрылый
Опустился отдохнуть,
И к волне прильнувши буйной,
В жажде речи тихоструйной,
В жажде неги поцелуйной,
Он замедлил вольный путь.

Иногда встречается обратная кватерна. Вот образец опоясанной кватерны:

Старый, старый сон: из мрака
Фонари бегут—куда?
Там—лишь черная вода,
Там—забвенье навсегда.
Тень скользит из-за угла,
К ней другая подползала,
Плащ распахнут, грудь бела,
Алый цвет в петлице фрака.

Едва ли возможно перечислить все сочетания, в которых может строиться рифмовка. Для стихотворца в этой области открыт широкий простор.

Кроме краевой рифмовки широкое распространение имеет рифмовка внутренняя. Здесь также возможен целый ряд построений.

Иногда слово, стоящее внутри строки, откликается на слово, заканчивающее предыдущую строку:

Ветер в пространстве смутился, смолк в безутешном **просторе,**
Небо и ветер, и **море** той же печалью больны.

Иногда слово, заканчивающее полустишие, созвучно со словом, заканчивающим тот же стих, причем это последнее слово имеет свою рифму в конце другого стиха:

. . . . **Грозовой**
Зарывшись в пепел **твой** горящий **головой.**

Иногда стихи рифмуют друг с другом, и наряду с этим друг с другом рифмуют полустишия:

Священных **стран** вечерние **экстазы.**
Сверканье **лат** поверженного **дня.**
В волнах **шафран,** колышутся **топазы,**
Застыл **закат** озерами **огня.**

Или:

Близ медлительного **Нила,** там, где озеро **Мерида,**
в царстве пламенного **Ра,**
Ты давно меня **любила,** как Озириса **Изида,**
друг, царица и **сестра,**
И **клонила пирамида** тень на наши **вечера.**

Иногда последнее слово стиха рифмует с первым словом следующего стиха, а его последнее слово с первым словом первого.

Лирьте же вихрем, **крылья,**
В пылью вспылившемся **флирте.**

В. АССОНАНС

§ 1. В строгом значении под ассонансом разумеют созвучие одних ударных гласных. Так, между собой ассонируют слова: **театр-голова, мудрый-куча,** и т. д. и т. п. Обыкновенно же ассонансом называют приблизительное созвучие, и в этом случае несколько трудно провести границу между рифмой и ассонансом: рифма часто является тоже приблизительным созвучием.

§ 2. Различают ассонансы начальные, в которых дано созвучие ударных гласных и предшествующих им согласных,— последующие же звуки могут не совпадать; например: **грудь-грусть; ставни-старый; плащ-тепла;** затем—начально-конечные, где созвучны ударные гласные и последние в слове согласные: **тундр-мудр; пепел-светел.** К ассонансам следует отнести и такие созвучия, как **ветер-свете.** Подобно рифме ассонанс может быть составным: **молодости—мола достиг.**

§ 3. Разновидностью ассонанса является диссонанс, в котором ударные гласные несозвучны, но последующие звуки совпадают: **шелковой-белковой-фиалковой; кедр-эскадр-бодр.** Встречается изредка палиндромонический диссонанс, в котором слоги, должные быть созвучными, в обоих словах идут в обратном порядке:

...плоскос**тями**
......**Митя**

Подобные «созвучия», конечно, никакого созвучия не дают.

§ 4. Но наряду с краевыми ассонансами широкое применение имеют ассонансы внутренние, причем в этом случае ассонансы являются обыкновенно в облике созвучия лишь ударных слогов. Вот отчетливо ассонированные строки:

Ее с конца я заост**рю,**
Лету**чей** рифмой опе**рю,**
Взложу на тети**ву** тугую,
Послушный лук согну в **дугу,**
А там пущу наудалую,
И горе моему вра**гу.**

Г. СЛОВЕСНАЯ ИНСТРУМЕНТОВКА

§ 1. **Словесной инструментовкой** называется подбор согласных звуков в стихе, выполняемый с целью произвести особый звуковой эффект. Простейший вид инструментовки состоит в том, что подбором звуков стихотворец хочет подражать тому звучанию, о котором в стихотворении говорится; такой подбор называется звукоподражанием.

Например:

Полночной порою в болотной глуши
Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши.

Здесь подбором шипящих звуков изображается шелест камышей.

Вот образчик гораздо более тонкого звукоподражания:

И блеск, и шум, и говор балов,
А в час пирушки холостой
Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.

Здесь господствуют губные звуки (**б, в, м, п**), шипящие (ч, ш) и сонорные (**р, л**), дающие на общее число согласных данного четверостишия (44) всего 28 случаев. При этом они объединяются в такие группы: **блк, бл, бкл, глб** [слова: **блеск, балов, бокалов голубой**]; **пш, шпн, пн, пнш, пн** [слова: **пирушки, шипенье, пенистых, пунша, пламень**]. Этот подбор воспроизводит звуковую картину откупоривания бутылки и разливания пенящегося шампанского.

Вот еще образец:

Раскатывался балкой гул
Как баней шваркнутая шайка,
Как будто говорил Кагул
В ночах с очаковскою чайкой.

Здесь дана звуковая картина степного эхо; из 12 ударных гласных здесь 8 раз встречается **а** и 3 раза **у**; повторяются группы: **ркт, шркт, шк** [слова: **раскатывался, шваркнутая, шайка**]; **бк, кб, кб** [слова: **балкой, как баней, как будто**]; **чх, чк, чк** [слова: **ночах, очаковскою, чайкой**].

§ 2. В иных случаях инструментовка не преследует звукоподражательных целей, но стремится дать как бы звуковое воплощение какому-либо душевному движению. Изобилием звука: **л** например пытаются изобразить ласковость, нежность:

С лодки скользнуло весло,
Ласково млеет прохлада.
Милый, мой милый, светло...

Злобность и задорливость пытаются передать, насыщая стих свистящими звуками **з** и **с**. Несомненно, что такие попытки едва ли могут дать желаемое впечатление: слишком неопределенна связь между звуком и тем или иным душевным состоянием или характером изображаемой картины.

Иногда же путем инструментовки стремятся подчеркнуть и повторить звуковой состав важного по смыслу слова или выявить внутреннее сродство, связь, противоположность тех или иных понятий. Пример первого:

Клянусь, о матерь наслаждений,
Тебе неслыханно служу,
На ложе страстных искушений
Простой наемницей схожу.

Здесь звуки слова: **наслаждение** несколько раз повторяются в дальнейших словах: **нслн, слж, нлж, сж** [слова: **неслыханно служу, на ложе, схожу**].

Пример второго:

Ой, казак, не рвися к бою:
Делибаш на всем скаку
Срежет саблею кривою
С плеч удалую башку.

Звуки слова: **делибаш** повторяются в выражении: **удалую башку**: группа **длбш**. Вот еще образец:

Бросал в неведомые воды
Свой ветхий невод.

Здесь ясно выделяются звуковые группы: **нвд, вд, вт, нвд.**

§ 3. Наконец, инструментовка стремится просто упорядочить последовательность согласных звуков, внести в эту последовательность некоторую периодичность, дать ощутимую повторяемость звуков.

Вот очень грубый пример:

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря. В берег бьется
Чуждый чарам черный челн.

Или:

Ландыши, лютики, ласки любовные,
Ласточки лепет, лобзанье лучей...

Так назойливо аллитерированные строки напоминают словарь, открытый на той или иной букве.

§ 4. Гораздо более тонка так называемая линейная инструментовка, при которой господствующие звуки располагаются как бы в линию в пределах стихотворения или отрывка, более или менее упорядоченно перемежаясь, но независимо от места в слове.

Возьмем отрывок стихотворения:

Дробясь о мрачные скалы,
Шумят и пенятся валы,
И надо мной кричат орлы,
И ропщет бор.
И блещут средь волнистой мглы
Вершины гор.
Оттоль сорвался раз обвал
И с тяжким грохотом упал,
И всю теснину между скал
Загородил,
И Терека могучий вал
Остановил.

В этом отрывке отчетливо преобладают звуки **р** и **л**. Посмотрим, как они расположены в строках:

1) р—р—л
2) л
3) р—р—л
4) р—р
5) л—р—л—л
6) р—р
7) л—р—л—р—л
8) р—л
9) л
10) р—л
11) р—л
12) л.

В первых шести строках дана почти совершенная симметрия распределения этих звуков: рр/лл/ррл/ррл/р/лл/рр. В седьмой и восьмой строках звуки так же симметрично чередуются: лрлрлрл. В последних четырех строках такое же чередование: л/рл/рл/л. Весь отрывок звучит необыкновенно стройно и гармонично.

Несомненно, что подобная звукопись крайне трудна и в столь совершенном виде почти никогда не удается,—но осуществление ее, хотя бы в строках, важнейших по смыслу, не должно находиться вне внимания стихотворца.

§ 5. Особый вид инструментовки составляет так называемая отрицательная инструментовка, при которой слова подбираются так, чтобы отсутствовал какой-либо звук.

Глава шестая

СТРОФИКА

§ 1. Строфою называется система нескольких строк с определенным порядком рифм и стопности (при разностопных стихах), повторяющаяся несколько раз на протяжении стихотворения.

§ 2. Наиболее распространенный вид строфы—четверостишие или катрен. В нем применяются чаще всего перекрестные рифмы, гораздо реже опоясанные. При применении парных рифм катрен распадается на двустишия. Обозначая рифмующие строки одинаковыми буквами, мы получим для катрена следующие схемы:

1) абаб; 2) абба; 3) аабб.

Безразлично, начинается ли катрен мужским или каким-либо иным окончанием. Но при опоясанной рифмовке следует следить, чтобы соседние катрены один кончался, а другой начинался строкой с разными окончаниями, напр. мжжм-жммж-мжжм... или же начинались и кончались мужскими рифмами, в противном случае соседство нерифмующих женских или дактилических окончаний (в последней строке данного катрена и в первой строке следующего) производит неприятное впечатление на слух. Впрочем, от этого правила нередко отступают.

§ 3. Пятистрочные строфы довольно редки. Для них возможны такие схемы: 1) абаба; 2) аабаб; 3) аабба; 4) ааабб; 5) аббаа; 6) бабаа; 7) абааб; 8) бааба; 9) бабаа; 10) абaaб. Наиболее употребительна схема седьмая.

§ 4. Шестистрочные строфы при наличии двух рифм, из которых каждая повторяется три раза, могут быть построены очень большим количеством способов. Наиболее, почти исключительно, употребителен один, дающий строфу с наименованием секстины. Ее схема:

абабаб.

При наличии трех рифм, повторяющихся каждая два раза, мы получаем тернарные строфы обоих видов:

1) аабввб; 2) абвабв,

и строфу с такой схемой:

абабвв

или:

аббавв.

§ 5. Семистрочные строфы также мало употребительны. Характерна строфа, примененная Лермонтовым в «Бородине». Ее схема:

аабвввб.

§ 6. Восьмистрочная строфа представляет собою или удвоенный катрен, причем нередко во втором катрене рифмы идут опоясанно, в первом же перекрестно, или наоборот, или строится на двух рифмах, чередующихся по схеме:

абабабаб,

такая строфа называется сицилианой; или же представляет собою секстину, к которой прибавлено парно срифмованное двустишие. Такая строфа носит название октавы. Ее схема:

абабабвв.

Так как октава, начинаясь мужской рифмой, оканчивается мужскою же (в октаве употребительны только женские и мужские рифмы) и наоборот, то смежные октавы должны начинаться различными рифмами: первая начинается мужскою и кончается мужскою, вторая начинается и кончается женскою, третья начинается и кончается мужскою.

§ 7. Более обширные строфы: нòна—девятисложная, дèцима—десятисложная и т. д. почти не имеют применения. В «Евгении Онегине» применена четырнадцатистрочная строфа, состоящая из трех четверостиший—перекрестного, рифмованного парно, опоясанного—и парного двустишия. Схема ее:

абаб/ввгг/деед/жж.

§ 8. Наряду с этими строфами существуют так называемые сложные строфы, являющиеся формами отдельных законченных стихотворений. Сюда относятся: сонèт, триолèт, рондò, рондèль, баллàда, большая секстина, канцòна, вирелé, лé и др. Большинство этих строф представляет собою искусственный продукт стихотворного фокусничества, так, например, большая секстина, состоящая из шести обыкновенных секстин, но построенных так, что все их строки, в различном порядке, заканчиваются одними и теми же словами. Подробные сведения об этих строфах, так же как о газèле, спèнсеровой строфе, пàнтуме и пр., читатель найдет в книге Шульговского: «Технические начала стихосложения» или в «Литературной энциклопедии».

Глава седьмая

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ СТИХА

§ 1. Построение стихотворных строчек согласно данным в предшествующих главах указаниям создает лишь необходимый минимум художественного качества. Подлинное же художественное совершенство стихотворного строя зависит от дополнительных условий, которые даны в практике великих наших поэтов и которые почти не поддаются теоретической систематизации: в них проявляется свободное творчество, вносимое в точную сферу стихотворной техники. Сравним два стихотворных отрывка:

1. Оставь меня, глубокий критик.
Ты не осилишь, не поймешь
Приемов хитрых. Я—не нытик,
В котором сразу разберешь,
Тропинки, коими ползешь...

2. Горит восток зарею новой.
Уж на равнинах, по холмам
Грохочут пушки. Дым багровый
Кругами всходит к небесам
Навстречу утренним лучам...

Внимательно всмотревшись в них, мы увидим, что первое представляет собою точный слепок со второго, пушкинского: тот же размер, та же последовательность окончаний, то же синтаксическое расчленение строк, означаемое знаками препинания, и, наконец, совершенно тождественная расстановка ударений и словоразделов. Вот схема обоих отрывков (косыми черточками означаем здесь словоразделы):

- -́ / - -́ / - -́ - / -́ -
-́ / - - -́ - / - - -́
- -́ - / -́ - / -́ / - -́ -
- -́ - / -́ - / - - -́
- -́ - / -́ - / - -́

Однако, вслушавшись, мы с полной ясностью ощущаем, что первый отрывок звучит несравненно хуже пушкинского, менее «гибко», менее «музыкально». Ниже мы попытаемся разобраться в причинах этого; пока же необходимо признать, что стиховая структура (то есть определенная расстановка ударений и словоразделов плюс определенная последовательность окончаний) сама по себе не обеспечивает высококачественного звучания. Начинающий поэт, поэтому, должен не успокаиваться на технически-правильном слагании стихов, а стремиться к достижению в них особых благозвучий, особой ритмической выразительности.

§ 2. **Опорные и свободные доли в стихе.** По причинам, излагать которые здесь было бы слишком сложно, стопы или доли, составляющие стихотворную строку, не вполне «равноправны»; это отчетливо видно в двухсложных размерах, в которых, при полной устойчивости ударения последней стопы, предпоследняя почти в 50% строк утрачивает ударение, заменяясь пиррихием; третья от конца теряет ударение довольно редко, четвертая опять чаще. Так, например, в «Евгении Онегине» устойчивость ударений по стопам следующая (в процентах):

Стопы:	4	3	2	1
	100%	44	90	83

В пушкинских «Сказках», написанных четырехстопным хореем, соответственно:

100%	45	98	57

Большая устойчивость ударения первой стопы в ямбе по сравнению с хореем объясняется тем, что при пиррихии на первой стопе в ямбе требуется слово с ударением на четвертом слоге от начала (а таких слов в языке весьма мало, не более полутора процента), тогда как в хорее при таком же начале требуется слово с ударением на третьем слоге (каковых значительно больше, до 8%). Вот соответственные цифры для пятистопного ямба (по «Борису Годунову»):

Стопы:	5	4	3	2	1
	100%	41	94	70	82

Стопы, не теряющие или неохотно теряющие свои ударения, мы называем «опорными», прочие—«свободными». Они следуют попеременно, считая от последней стопы, всегда опорной, к началу.

В трехсложных размерах, где стопное ударение почти никогда не утрачивается, различие опорных и свободных долей также имеется и проявляется в стремлении по-разному, с различной высотой голоса, произносить слова, заполняющие опорные и свободные доли. Например, строка четырехстопного дактиля тяготеет к такому произнесению:

Вырыта заступом **яма** глубокая...,

где подчеркнутые слова звучат в более высоком тоне, чем другие. То же и в четырехстопном амфибрахии:

Как **ныне** сбирается **вещий** Олег...

Если попробовать напевать такие стихи, то это различие станет еще более отчетливым.

В цезурованных стихах картина сложнее. В шестистопном ямбе, например, шестая стопа опорная, пятая свободная, четвертая опорная, третья должна была бы быть свободной, но, будучи последней стопой первого полустишия, тяготеет к тому, чтобы быть опорной, вторая же стопа—наоборот; на практике вторая стопа оказывается свободной—она весьма часто пиррихизируется,—а третья пиррихизируется реже, чем соответственная (четвертая с конца) стопа в пятистопном ямбе.

В стихотворной практике неодинаковая природа стоп приводит к следующим результатам. Так как в «сетку» стоп укладывается живая осмысленная речь, состоящая из слов разной смысловой значительности (а эта значительность в произнесении сказывается более или менее сильной ударяемостью, более высоким или более низким тоном, в котором звучит данное слово), то возможны такие комбинации:

1) сильно ударенное слово занимает:
   а) опорную долю;
   б) свободную долю;
2) слабо ударенное слово занимает:
   а) опорную долю;
   б) свободную долю;
3) высоко произносимое слово занимает:
   а) опорную долю;
   б) свободную долю;
4) низко произносимое слово занимает:
   а) опорную долю;
   б) свободную долю.

Ясно, что сильное слово, упавшее на опорную, сильную, долю, прозвучит не так, как упавшее на свободную, слабую, долю: в последнем случае, так как слух ждет отсутствия ударения, а получает ярко выраженное ударение сильного слова, оно прозвучит более сильно, более подчеркнуто, чем в первом случае. Возьмем фразу:

Плыла над морем даль опаловая...

Слово: **даль**, как подлежащее данного грамматического предложения, должно звучать более подчеркнуто, чем прочие (возьмем прозаическую фразу такой же синтаксической конструкции: «ехал по дороге воз нагруженный»; мы ясно слышим, что сильнее всего ударено слово: **воз**). Слово это стоит на свободной доле (на «самой свободной»—предпоследней) и, благодаря этому, выделяется.

Поставим его на опорную долю:

Над морем даль плыла опаловая...,

оно прозвучит иначе, слабей; подчеркнутым окажется попавшее на свободную долю слово: **плыла.**

Наоборот, слабо ударенное, второстепенное слово, попав на опорную долю, приобретает несколько более подчеркнутое звучание, а попав на свободную долю, почти стирается как отдельное слово; например, в строке:

Когда не в шутку занемог...,

слово: **когда**, стоящее на свободной доле, почти утрачивает ударение, «пиррихизируется», и строчка звучит почти так:

когданевшУтку занемОг.

Соответственные явления имеют место в отношении высоко и низко звучащих слов: опорные доли, стремящиеся к пониженному звучанию, могут быть заполнены высоко или низко звучащими словами, что дает различные эффекты. Возьмем, как часть прозаической фразы, слова̀: «вырыта заступом...» Мы слышим, что первое слово естественно звучит выше второго. В дактилической строке это естественное движение голоса совпадает с высотными тенденциями долей:

Вырыта заступом **яма** глубокая...

А попробуем переставить слова:

Заступом вырыта яма глубокая...

Мы должны или произнести высоко слово: **заступом** и тем его без нужды выделить, или, выделив высокой интонацией слово: **вырыта**, дать в строке интонативный «горб»:

Заступом **вырыта яма** глубокая...,

или же, наконец, дать такое движение высот тона:

Заступом **вырыта** яма **глубокая...,**

подчеркнув вместо подлежащего—определение.

Так как, вдобавок, сильно ударенные слова могут быть, по структуре фразы, высоко или низко звучащими, то реальное соотношение между фразовой интонацией и тенденциями строки представляется еще более сложным.

Если принять во внимание, что в звучании фразы голос пробегает много высотных степеней, а не две, как мы намечали в выше рассмотренных комбинациях, что степени ударяемости слов сообразно их значимости, их смысловой и эмоциональной нагрузке также очень различны, то ясно, что теоретический

учет всех возможных соотношений, последовательностей и связей почти невозможен. Но учащийся должен иметь в виду следующие моменты: 1) естественный ударно-интонационный рельеф фразы может совпадать и не совпадать с распределением опорных и свободных долей в стихе; 2) при несовпадении выделяемые, сильные пункты фразы выделяются еще сильнее, а слабые приглушаются; 3) сплошное совпадение делает стих гладким, спокойным и *мертвенным*, а сплошное несовпадение — неровным и «дребезжащим»; 4) в хорошо организованном отрывке достигается обычно известное равновесие между строками, где совпадает произносительный рельеф с распределением опорных и свободных долей, и где он не совпадает. Вот образец:

Тебе—но голос музы темной
Коснется ль уха твоего?
Поймешь ли ты душою скромной
Стремленье сердца моего?

В первой строке подчеркнуто-ударенными словами являются: **тебе** и **музы**, поскольку в первом слове означено, кому посвящает поэт свою поэму, а второе слово сосредоточивает в себе предмет сомнения (дойдут ли до любимой женщины именно стихи, голос именно музы). В обоих случаях ударения лежат на свободных долях, резко выделены. Во второй строке подчеркнуто-ударенным словом является лишь слово: **уха**, поскольку поэт сомневается в том, что его стихи будут когда-либо услышаны тою, кому они посвящены. Ударение лежит на опорной доле. В третьей строке выделены слова **поймешь** и **душою**, поскольку именно в них выражается второе сомнение поэта. Оба слова опять на свободных долях. В последней строке выделено слово: **сердца**, перекликающееся с **душою** предыдущей строки. Оно стоит на опорной доле. Таким образом, в этом четверостишии достигнута симметрия ударностей: в нечетных строках по два сильно ударенных слова, оба, в обоих случаях, на свободных долях; в четных строках—по одному, в обоих случаях на опорной доле. Повышения же и понижения тона распределены иначе. В первой строке в высокой тональности произносятся оба выделенные слова, т. е. высокий тон совпадает с тенденцией долей; во второй строке в высоком тоне произнесено первое слово: **коснется**, ибо в нем грамматический центр вопроса, и с некоторым повышением слово: **твоего**, так как оно заканчивает вопросительную фразу; первое повышение совпадает с тенденцией строки, второе—нет; в третьей строке повышения совпадают опять с ударенными словами; в четвертой—тоже с ударенным словом, но в этом случае не совпадая с тенденцией строки; последнее слово четвертой строки хотя и заканчивает вопросительную фразу, но, следуя за резко поднятым словом, звучит менее высоко. Таким образом, *кривые* инто-

нации в четных строках противоположны, а в нечетных параллельны. Попытаемся изобразить эту структуру графически, выделяя крупными буквами ударенные слова, а черными— высотные:

ТЕБЕ—но голос **МУЗЫ** темной
Коснется ль УХА **твоего?**
ПОЙМЕШЬ ЛИ ты **ДУШОЮ** скромной
Стремленье **СЕРДЦА** моего?

При всей грубости и приблизительности такой графики здесь все-таки видна чрезвычайная стройность стихо-интонативного рельефа, ощущаемая нами на слух как исключительное благозвучие.

Мы рекомендуем начинающему поэту, во-первых, вслушиваться в звучание различных отрывков, подмечая, на каких словах ложатся смысловые ударения и на каких особые повышения и понижения тона; во-вторых, пробовать производить в этих отрывках допускаемые размером и смыслом перемещения слов, стремясь отдать себе отчет, как изменилось звучание. Последний опыт легко делать в белых стихах, где мы не связаны рифмой. Возьмем, например, начало «Моцарта и Сальери»; первая строка:

Все говорят: нет правды на земле...

могла бы быть построена и так:

Нет правды на земле—все говорят...

Вторая строка:

Но правды нет—и выше. Для меня...

могла бы иметь такой вид:

Но нет и выше правды. Для меня...

Третья:

Так это ясно, как простая гамма...

могла бы допустить такую перестройку:

Так, как простая гамма, это ясно...

А все три строки, поскольку каждая возможна в двух структурах, могли бы иметь восемь (2×2×2) способов построения. Следует перепробовать их все, следя за тем, как распределяются и соотносятся ударности и высотности. То же—и в других отрывках.

В собственных же стихах надлежит также пробовать возможные перестановки слов, добиваясь наиболее гармоничного звучания.

§ 3. Ритмические инерции. Выше мы говорили об инерциях стихового размера, позволяющих слуху осваивать отступления от этого размера. Но роль инерций более сложна. Стихотворная строка каждого данного строя обладает некоторой присущей лишь ей степенью быстроты, энергии, подвижности. Эти свойства в значительной мере зависят от распределения ударений и словоразделов, как мы неоднократно указывали выше; с другой стороны, эти свойства зависят и от смысловой нагрузки строки, от того темпа, в котором следует произносить строку с данным содержанием. Например, совершенно тождественны по структуре ударений и словоразделов строки:

1. Буря мглою небо кроет...
2. Тятя, тятя, наши сети...

звучат по-разному: вторая значительно быстрее и подвижнее, чем первая.

Наличие подряд нескольких строк с приблизительно одинаковой степенью быстроты или с изменяющейся—но в одну сторону—степенью быстроты (например, за данной строкой идет более медленная, дальше—еще более медленная, дальше—еще) создает некую устойчивую инерцию равновесности или замедленности, или ускоренности.

Если законченный в смысловом отношении отрывок (например, четверостишие) построен на одной инерции, т. е. дает либо сплошь приблизительно равновесные строки, либо все ускоряющиеся, либо все замедляющиеся,—то такой отрывок прозвучит мертвенно и вяло. Если строки его построены так, что никакой инерции не создается, то отрывок звучит как-то растрепанно. Обычно в хороших стихах дается так называемое разрешение инерции. Возьмем отрывок:

Зачем с неженскою душой
Она любила конный строй
И бранный звон литавр и клики
Пред бунчуком и булавой
Малороссийского владыки...

Здесь в первой строке три ударения, во второй четыре, причем одно (слово: **она**) ослабленное; в третьей четыре резких ударения, причем первые три слова образуют один смысловой комплекс, одну группу, а четвертое слово—самостоятельно, благодаря чему перед ним есть некоторая пауза. Таким образом, первые три строки создают инерцию замедления или отяжеления. Последние же две строки имеют всего по два ударения и звучат значительно быстрее и легче предыдущих.

Инерция замедления сменилась противоположным строем—разрешена. Отрывок звучит крайне благозвучно. А попробуем переставить строки:

Зачем с неженскою душой
Она любила конный строй
Пред бунчуком и булавой
Малороссийского владыки
И бранный звон литавр и клики...

Смысловые отношения здесь конечно изменились, но бессмысленным отрывок не стал; звучание же резко изменилось к худшему, две «полутяжелые» строки, из которых вторая тяжелее, сменяются двумя легкими, а дальше снова идет тяжелая; стиховое движение отрывка разрывается и разваливается.

Иногда разрешение инерции дается ее повторением, только с большей степенью выраженности: инерция ускорения сменяется такой же, но более резкой. Возьмем восьмистишие:

Когда ко граду Константина
С тобой, воинственный варяг,
Пришла славянская дружина
И развила победы стяг,
Тогда во славу Руси ратной,
Строптиву греку в стыд и страх
Ты пригвоздил твой щит булатный
На цареградских воротах.

Здесь первые три строки построены одинаково, за ними следует строка с пиррихием на первой строке, более легкая и быстрая; создана инерция ускорения. Пятая и шестая строки также одинаковы, но поскольку в них по четыре ударения, то они более тяжелы, чем начальные три строки. За ними следует строка с пиррихием на первой стопе, то есть такая, какая заканчивала убыстрением первое четверостишие; после двух более тяжелых строк она кажется еще более быстрой. А за нею следует особо легкая строка с двумя ударениями. Таким образом во втором четверостишии та же инерция ускорения, только гораздо более явственная,—и вся строфа звучит чрезвычайно гармонично.

Попробуем прочитать сперва второе четверостищие, заменив в нем для связи слово «тогда» словом «когда», а потом первое, заменив, наоборот, слово когда» словом «тогда». В каждом четверостишии сохранится, следовательно, та же инерция, что и раньше, но поскольку сейчас за резкой инерцией ускорения будет итти менее резкая, разрешения не получится, и отрывок прозвучит смято и незаконченно.

Мы предостерегаем, однако, учащегося от механического схемного подхода к вопросу об инерциях и их разрешении: в реальном звучании строк крупнейшее значение имеет, как мы видели в предыдущем параграфе, интонативное движение и распределение смысловых ударностей; поэтому иногда равновес-

ная по количеству и положению ударения группа строк создает и разрешает инерцию путем размещения смысловых ударностей и высот сначала в одной и той же части строк (скажем, в левой), а потом, в заключительной строке, в другой; например:

Вот в ночной завывающей стуже,
В поле звезд отыскал я кольцо;
Вот лицо возникает из кружев,
Возникает из кружев лицо.

Повторение в четвертой строке слов третьей строки в обратном порядке (так называемое к р у а з é или х и á з м) создает здесь отчетливое ощущение разрешенности.

Начинающему поэту следует, строя четверостишие или иную законченную группу строк, пробовать перестановки строк и слов в строках, добиваясь создания и разрешения инерций как путем изменения чисто стиховой структуры, так и передвижкой всплесков интонации и ударности. При этом часто важную роль играет расположение окончаний, так как окончание, как мы говорили, то замедляет, то ускоряет строку.

Издательство просит читателя дать отзыв как о содержании книги, так и об оформлении ее, указав свой точный адрес, профессию и возраст.

Библиотечных работников издательство просит организовать учет спроса на книгу и сбор читательских отзывов.

Все материалы направлять по адресу: Москва, Б. Гнездниковский пер., д. 10, изд-во «Советский писатель».

СОДЕРЖАНИЕ

Ответственный редактор Л. Тимофеев
Технический редактор Н. Греймер
Корректор Г. Виноградов
Уполномоченный Главлита А-29004. Сдана в производство 31/VIII 1939 г. Подписана к печати 6/VIII 1940 г. Печатных листов $8^1/_2$. Учетно-изд. листов 8,61. Бумага $62\times93^1/_{16}$. Количество печ. знаков в листе 50 000.
С. П. № 183. Заказ № 1692. Тир. 5000.
Цена 5 р. 50 к. Переплет 2 р. 25 к.
16-я типография треста «Полиграфкнига». Москва, Трехпрудный пер., 9.